Искусство КИНО

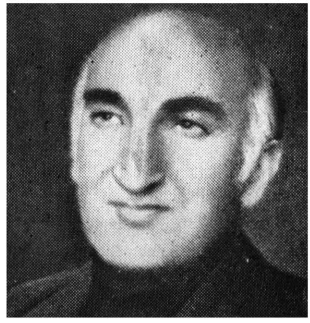
6 1976

Поздравляем

с 75-летием
Февральского Александра Вильямовича, доктора искусствоведения, автора многих статей и исследований по вопросам кино и театра

с 60-летием
Егиазарова Гавриила Георгиевича, кинооператора и режиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых и Государственной премии УССР имени Довженко, снимавшего фильмы «Симфония нефти», «Слон и веревочка», «Огни Баку», «Два капитана», «Таинственная находка», «Майская ночь», «К новому берегу», «Поэма о море», «Василий Суриков», «Ловцы губок» и другие, поставившего фильмы «Грешница», «Встреча на переправе», «Горячий снег», «От зари до зари» и другие

с 50-летием
Сафонова Всеволода Дмитриевича, народного артиста РСФСР, снимавшегося в фильмах «Солдаты», «Дело «пестрых», «Цель его жизни», «По ту сторону», «Пять, дней, пять ночей», «Сверстницы», «Накануне», «Оптимистическая трагедия», «Закон Антарктиды», «Тишина», «Легкая жизнь», «Сердце матери», «Гиперболоид инженера Гарина», «Щит и меч», «На диком бреге», «Совесть», «Белорусский вокзал», «Укрощение огня», «За облаками — небо», «Фронт без флангов»



с 50-летием
Пааташвили Левана Георгиевича, заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР, кинооператора, снимавшего фильмы «Чужие дети», «День последний, день первый», «Бег», «Романс о влюбленных» и другие.

Искусство кино

6/1976

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А. (зам. гл. редактора)
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Кудин В. А.
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М. (зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Оформление художника
Фидлера Ю. Н.

Художественные редакторы
Петрова Э. С.,
Седова М. К.

Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

На 1-й странице обложки —
Светлана Тома в фильме «Табор уходит в небо» (режиссер Э. Лотяну, «Мосфильм»).

Современность и экран

4 Михаил Ульянов — Сердце партии

Новые фильмы

10 В. Гульченко — Фабричные девчонки
18 В. Демин — Всерьез и понарошку
27 Е. Стишова — Сюжет для небольшого рассказа
36 В. Михалкович — Как сложили сказку
46 С. Асенин — Таллинские чудодеи

Интервью между съемками

56 Г. Сеидбейли — Сколько стоит счастье?

Теория и история

58 С. Юткевич — Маяковское кино

Воспоминания и публикации

83 Всеволод Санаев — Три жизни Василия Шукшина

Из творческого опыта

90 Сергей Юрский — Кто держит паузу...
100 Евгений Габрилович — Мир открытий

Издано о кинематографе

105 Н. Сотников — Довженко глазами современников

Наши юбиляры

112 Григорий Рошаль — Во имя лучшего...

За рубежом

114 М. Шатерникова — «Синие воротнички» глазами Голливуда
130 Ирина Рубанова — «Звезды» умерли — да здравствуют актеры!»
147 Ирина Быкова — История и современность
152 Леонид Гурьян — Ох, уж этот негодяй Гуатро...
157 — Синерама

Сценарий

165 Михаил Шатров, Владлен Логинов — Доверие

192 — Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Time and the Screen

Mihail Ulianov — The Heart of the Party (p. 1).
The delegate of the XXV th Congress of CPSU People's artist of the USSR, Lenin prize laureate Mihail Ulianov— about the significance of the XXV th Party Congress for the Soviet people, for the development of the Soviet cinema.

New Films

Viktor Gulchenko — Girls From the Factory (p. 10).
Review of the film «Opening the World» (CSDF, 1975).

Viktor Demin — Seriously and Not (p. 18).

Elena Stishova — A Subject for a Short Story (p. 27).
Two reviews of the film «The Only One» («Lenfilm», 1975).

Valentin Mikhalkovitch — How the Tale Was Made Up (p. 36).
Review of the film «The Irony of Fate» («Mosfilm», 1975).

Sergey Asenin — Miracle Workers From Tallin (p. 46).
Notes on the Estonian animated cartoons.

Interview at the Shooting Site

Gasan Seidbeily — How Much Does the Happiness Cost? (p. 56).
Interview with the scriptwright and director Gasan Seidbeily about his film «The Price of the Happiness».

Theory and History

Sergey Youtkevitch — Maiakovsky's Cinema (p. 58).
Reflections of the prominent Soviet director about the experience of the embodiment of Maiakovsky's works in theatre and cinema.

Memoirs and publications

Vsevolod Sanaiev — Three Lifes of Vasiliy Shukshin (p. 83).
Prominent Soviet actor — about scriptwright, director, actor and writer Vasiliy Shukshin.

From the Artistic Experience

Sergey Yoursky — Who Is Pausing... (p. 90).
Reflections of the actor about the work in theatre and cinema.

Evgeniy Gabrilovitch — The World of the Discoveries (p. 100).
The prominent Soviet scriptwright— about the problems of scriptwriting.

Published on Cinema

Nikolay Sotnikov — Dovzenko in the Eyes of the Contemporaries. (p. 105).
Review of the collection of the memoirs about Dovzenko «The Flaming Life».

Our Anniversaries

Grigory Roshal — In the Name of the Best... (p. 112).
Article is devoted to the 75-th anniversary of the director Youlia Solntseva.

Abroad

Marianna Shaternikova — «The Blue Collars» in the eyes of Hollywood (p. 114).
The social myths about the working class in the cinema of the USA.

Irina Rubanova — «Stars» Are Dead — Long Live the Actors!» (p. 130).
Article about the actor's problem in the Western cinema.

Irina Bykova — History and Today (p. 147).
Review of the Cuba's film «Mella» (IKAIK)

Leonid Gurian — O, That Villain Guatro... (p. 152).
Review of the French film «Two in the City» («Valoria-Film»).
Cinerama (p. 157).

Sript

Mikhail Shatrov, Vladlen Loginov — The Faith (p. 165).

Filmography (p. 192).

© Журнал «Искусство кино», 1976

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72. Сдано в набор 19/II 1976 г. А01487. Подписано к печати 26/V 1976 г. Формат бумаги 70×90 1/16. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 63020 экз. Заказ 151. Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Михаил Ульянов,
член Центральной Ревизионной комиссии КПСС

Сердце партии

Как и большинству делегатов XXV съезда КПСС, мне впервые выпала честь участвовать в работе высшего форума нашей партии: я был одним из 328 делегатов, представлявших московскую городскую партийную организацию.

Десять ярких, напряженных, насыщенных до предела дней в Кремлевском Дворце съездов... Спокойный, мудрый, исполненный реализма, уверенности и силы доклад, который от имени Центрального Комитета сделал Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев. Доклад, охвативший широчайший круг крупнейших, самых кардинальных процессов и проблем времени. Глубокий научный анализ положения в мире и международной деятельности КПСС, итогов девятой пятилетки и экономической и социальной политики партии, работы Коммунистической партии в условиях развитого социалистического общества — политической, организационной, идейно-воспитательной. К этому документу огромного политического и теоретического значения, в котором воплощена коллективная мудрость руководящего ядра ленинской партии, все мы будем обращаться многие годы. Ибо доклад товарища Л. И. Брежнева — крупный шаг в творческом развитии марксистско-ленинского учения. Теория и практика научного коммунизма обогатились новыми положениями и выводами — без них отныне невозможно представить современный идейно-политический арсенал коммунистов. В докладе определена стратегия политического, социально-экономического и духовного прогресса советского общества на длительную перспективу, выдвинута программа дальнейшей борьбы за мир и международное сотрудничество, за свободу и независимость народов.

Доклад Председателя Совета Министров СССР А. Н. Косыгина об основных направлениях развития народного хозяйства СССР на предстоящую десятую пятилетку, выступления делегатов и гостей, все материалы съезда — богатейший источник размышлений, руководство к действию для советских людей, на каком бы участке многогранной нашей жизни они ни работали, для всего прогрессивного человечества.

Каждый из нас, людей советского искусства, найдет в этих партийных документах то остро необходимое, без чего невозможно с наибольшим эффектом внести свою лепту в общенародное и общепартийное дело. Вряд ли ошибусь, если скажу, что любой раздел доклада Леонида Ильича Брежнева имеет касательство к нашей сфере, ибо дает мощный толчок уму и сердцу, будит мысль, прочерчивает те нерасторжимые линии, что связывают труд художника с жизнью народа.

И сейчас я вновь и вновь возвращаюсь к дням работы съезда, вспоминаю их и ясно осознаю: с каждым годом будем мы все глубже и глубже проникать в суть партийного форума, в масштабы его решений.

Актеру, как, наверное, и всякому человеку искусства, присуще почти подсознательное свойство — всюду и всегда наблюдать жизнь, наблюдать людей, подобно губке, с жадностью впитывать впечатления. Такова профессия, она не оставляет нашего брата в покое ни на секунду.

Вот почему я воспринимал съезд не одним разумом, но и глубоко эмоционально, всей силой чувств. Старался вобрать в себя все примечательное и характерное, приглядывался к людям, чтобы запомнить лица, особую интонацию, манеру говорить, выразительный смех...

По натуре я человек довольно спокойный, но в канун съезда вскочил утром необычно рано и пришел в Кремль задолго до назначенного времени. Так же поступили чуть ли не все делегаты. Пять тысяч человек собралось перед подъездом дворца! Пришлось даже в очереди постоять, чтобы войти в зал. В последующие дни острота волнения чуточку спала, но все равно я приходил заблаговременно. Потому что хотелось подольше ходить и ходить по коридорам и фойе, вглядываться в лица делегатов, беседовать с людьми. Ведь сюда, в Кремль, съехались со всей страны Золотые звезды и золотые головы, и в какую сторону ни повернешься — всюду перед тобой личность, именно л и ч н о с т ь. Знаменитые знакомые лица — и не лица, скажем, известных киноактеров, а известных академиков, известных мореплавателей, известных плотников, известных сталеваров, строителей, хлеборобов, военачальников, политических деятелей, директоров заводов... Интереснейшие своеобразнейшие люди! Цвет партии! Хотелось познакомиться с одним, встретиться с другим, поговорить с третьим. Да и ко мне, грешным делом, подходили товарищи — наше дело такое, на виду находимся у людей,— так что тоже то и дело слышал: здравствуйте, а что вы сейчас готовите, в какой роли собираетесь сниматься, какая у вас ближайшая постановка? Многим, видно, все это было интересно, ну а меня они, эти люди, интересовали тем более...Я, например, долго ловил Гиталова, а надо сказать, найти человека в перерыве, когда шесть тысяч народу выходит из зала на полчаса, невыразимо сложно. Так вот, долго я его искал, уж очень он мне понравился! Гиталов сидел в президиуме, крупный, могучий человек с большими крестьянскими руками. Выступал он очень емко, своеобразно. А когда мы познакомились — у меня к тому же и дело было к кировоградцам,— произвел на меня еще большее впечатление...

Нужно сказать, что на время съезда меня от работы не освобождали, и я почти ежевечерне играл в спектаклях. И вот как-то в «Антонии и Клеопатре» Юлия Борисова мне шепчет: «Что это ты так больно хватаешь, что у тебя за ручища стала?!» «Откуда, мол— отвечаю,— какая была, такая и есть» . Но потом сообразил и в перерыве сказал: «А знаешь, Юля, откуда «ручища»? Я за день пожимаю несколько сотен рук. А руки-то все рабочие, работящие, жмут будь здоров, ну и я жму, чтобы не показаться хиляком, вот и нагнал мышцы...»

...Один за другим поднимались на съездовскую трибуну ораторы. Из Якутии... из Эстонии... из Молдавии... из Иванова... из Узбекистана... из Красноярска... из Армении... с Дальнего Востока... И возникало ощущение гигантского простора нашей страны, не отвлеченно географическое, что ли, ощущение, а зримо человеческое. И вправду, ведь, куда ни кинь, что ни делегат — то до его республики, края, области из Москвы на ИЛ-62 час-три-пять-восемь часов лету! Да, вот эту необъятность страны нашей, ее многообразие, размах дел народа почувствовал я с пронизывающей остротой. Многообразие — и е д и н с т в о. Те самые многообразие и единство, которые Леонид Ильич Брежнев определил на XXIV съезде партии как новую историческую общность — с о в е т с к и й н а р о д.

...Съезд продолжал работу. Делегаты анализировали итоги прошедшего пятилетия, размышляли о настоящем и будущем страны, по достоинству оценивали достигнутое и сосредоточивали внимание на нерешенных вопросах, на недостатках — критически говорили, вносили серьезные глубокие предложения. И я особо отметил для себя: как впечатляет, насколько сильнее воздействует мысль, когда она выражена своеобычно, нестандартно, образно! Если человек говорит на особинку—слушаешь не отрываясь. Потому что манера речи — это характер, в стиле разговора проявляется личность. И еще: неповторимость словесной формы, в которую человек облекает мысль,— верный признак того, что мысль эта владеет им, что она для него не заемная, а собственная, органичная, что это его л и ч н а я точка зрения, осмысленная и выстраданная убежденность.

Вот на трибуне р а б о ч и й — бригадир строителей Н. Злобин. Мне и раньше доводилось слышать, с какой страстью отстаивает он свой метод бригадного подряда. С гордостью, прямо-таки поэтически говорил он о своей причастности к профессии строителя — самой мирной на земле и самой нужной людям, об успехах своей бригады и своего метода. Резко определенно, конкретно,

по-хозяйски высказался Злобин о серьезных недостатках в организации строительного производства, которые мешают повсеместному внедрению хозрасчета. С ясным и широким знанием дела, как специалист-организатор, он требовал создать в строительстве такие экономические условия, чтобы качество выступало одним из главных показателей при определении результатов работы.

Он говорил, а я думал: каким прочным внутренним единством связаны выступления в прениях с Отчетным докладом Генерального секретаря Центрального Комитета! Анализируя свой участок дела, Николай Злобин конкретизирует те принципы, о которых обобщенно, сконцентрированно, в масштабах всей советской экономики говорил Леонид Ильич Брежнев. И так во всем: лидер партии в своем докладе поднял на теоретическую и политическую высоту многообразные проблемы, явления, тенденции — то, о чем по-своему, на своем уровне думали миллионы и миллионы трудящихся. В этом единстве мысли и воли — сила доклада, сила съезда, сила нашей партии!

А Николай Злобин выступал уверенно, веско, как человек, отлично знающий себе цену. Мы часто говорим: рабочий — хозяин на производстве. И вот я воочию видел: да, это так. Вот он, Злобин,— подлинный хозяин! С таких, как он, написан бригадир Потапов в ленинградском фильме «Премия» — в реальной действительности увиден и воссоздан средствами искусства...

...Выступает у ч е н ы й — президент Академии наук А. Александров. Он начал читать подготовленный текст, но потом оторвался от него и, все больше увлекаясь и увлекая зал, рассказывал съезду об успехах советской науки. Полемизируя со многими специалистами промышленности, которые полагают, что фундаментальная наука — это-де наука для ученых, а прикладная наука — для всех остальных, академик Александров привел в пример историю создания под руководством И. В. Курчатова ядерного оружия. А потом, говоря о дальнейшей судьбе этого фундаментального направления, он набросал захватывающие перспективы развития в нашей стране атомной и термоядерной энергетики. Академик говорил с какой-то особой, очень личной интонацией, живо и обаятельно. А потом последовал известный диалог с Л. И. Брежневым. Леонид Ильич заметил; «От гриппа — «бомбу» какую-нибудь?» —и президент Академии наук мгновенно откликнулся, сказав, что ученые разработали вакцину против гриппа, испытали ее и сейчас речь идет о промышленном производстве, «только надо ее малость удешевить». И тотчас вспыхнул смехом и аплодисментами зал — отреагировал на это «надо удешевить»... Я слушал А. П. Александрова и проводил параллель между этим выдающимся мужем науки, оригинальнейшим человеком — и образами ученых в известных наших фильмах «Девять дней одного года», «Укрощение огня», в недавно вышедшем на экраны «Выборе цели»... Очень интересная и неоднозначная параллель!..

...Среди ораторов было много кадровых п а р т и й н ы х р а б о т н и к о в. Они говорили откровенно, смело, компетентно, и чуть не у каждого была в речи та самая «особинка». У одного — научная отточенность формулировок, у другого — превосходный народный язык, у третьего — остроумие, у четвертого — упругая мускулистость ритма. Многие из ораторов-партработников размышляли о том, каким должен быть современный партийный руководитель. И неизменно обращались при этом мыслью к Леониду Ильичу Брежневу. Один из выступавших охарактеризовал Леонида Ильича, мне кажется, особенно образно и свежо, его речь как бы вобрала в себя мысли многих ораторов. Слово о Генеральном секретаре Центрального Комитета партии, сказал он, это вовсе не похвальное слово его личности, а сугубо партийный, деловой съездовский разговор. Вопрос этот принципиальный. И так развил свою мысль: одно из лучших качеств Леонида Ильича заключается в том, что он не облачается в мантию сверхчеловека, что он думает и работает не за всех, а, внося величайший личный вклад в общее дело, создает условия, при которых все могут мыслить творчески; что он владеет высшим искусством сплачивать, направлять коллектив высокоэрудированных, умудренных жизненным опытом людей-ленинцев, составляющих руководящее ядро нашей партии, переплавлять думы и мысли людей в слитки политических и интеллектуальных ценностей, апробируя их высшими критериями науки и практики, и обогащать этими ценностями партию и народ.... Товарищу Брежневу свойственно искусство проникать в душу человека,

способность утверждать между людьми атмосферу доверия, уважения и требовательности, обстановку, при которой исключаются слепой страх, эгоизм, зависть и подозрительность. Многие качества мы должны перенимать и перенимаем у товарища Брежнева!

Сменялись на трибуне делегаты, а я, следуя логике своей мысли, обращался к нашему кинематографу, но, увы, так и не сумел припомнить в картинах последних лет крупный, рельефный образ современного партийного руководителя — а таких товарищей на руководящих высотах становится все больше и больше. Это необычайно интересная фигура для художественного анализа!

Многие выступления на съезде оставили глубокий след в памяти, в душе, в сердце. А если обратиться к приветствиям зарубежных гостей, к этой мощной демонстрации пролетарского интернационализма и международной коммунистической сплоченности, то прежде всего встают предо мной два выступления. Оба они — речи представителей латиноамериканских стран, но разнились между собой столь же кардинально, сколь противоположны режимы в этих государствах. Эти государства олицетворяют сегодня: одно — день, другое — ночь Латинской Америки. Первую из речей произнес Фидель Кастро, и она была исполнена уверенности, радостной силы. Другую — трагическую — член Политкомиссии и Секретариата ЦК Компартии Чили Америко Соррилья. С глубоким волнением выслушал съезд его слова: «Партия хотела быть представленной нашим Генеральным секретарем товарищем Луисом Корваланом. Но он не может обратиться к вам с этой трибуны: он находится в фашистском застенке. Однако мы заверяем вас, что товарищ Корвалан — символ борьбы за свободу Чили — с вами и следит за работой вашего съезда». Какая сила прозвучала в этих спокойных словах, сколько за ними геройства, самопожертвования, скрупулезной работы в глубочайшем подполье, сколько неизвестных нам борцов...

Гремели овации в огромном зале, и со скромной гордостью стоял невысокий пожилой чилиец, мужественный борец-коммунист, словно бы принимая этот прекрасный парад солидарности...

●

Я сказал уже о том, что Отчетный доклад Центрального Комитета съезду, сделанный товарищем Брежневым,— поистине всеохватен и глубок. Но мне хотелось бы сосредоточиться на тех его аспектах, которые имеют непосредственное отношение к нам, художникам, деятелям искусства.

Как известно, Леонид Ильич Брежнев уделил в докладе много места и внимания литературе и искусству. И этому, на мой взгляд, есть веские причины. Но — о них несколько позже.

Для всех нас было большой радостью, что Генеральный секретарь ЦК партии высоко оценил нашу работу, наш вклад в общенародное, общепартийное дело строительства коммунизма. Леонид Ильич говорил о том, что «производственной» теме удалось в искусстве обрести подлинную художественную форму, что «вместе с литературными или сценическими героями мы переживаем, волнуемся за успех сталеваров или директора текстильной фабрики, инженера или партийного работника. И даже такой, казалось бы, частный случай, как вопрос о премии для бригады строителей, приобретает широкое общественное звучание, становится предметом горячих дискуссий».

Л. И. Брежнев говорил с такой проникновенностью и в то же время так образно и обобщенно, что разговор вышел за «рамки» отдельных произведений к важным т е н д е н ц и я м в искусстве. Это для нас особенно ценно.

Л. И. Брежнев с одобрением констатировал, что в среде художественной интеллигенции возросла взыскательность к творчеству друг друга и к собственному творчеству, дается нелицеприятная оценка произведениям серым, бесталанным, а тем более с идейными просчетами. И мне хочется, в свете этих слов, высказаться о проблемах, которые назрели в театре и кино.

На мой взгляд, успех некоторых фильмов и спектаклей на животрепещущие темы времени повлек за собою поток работ чисто подражательных. То, что в серьезных, талантливых произведениях было новым, пионерским, иные авторы-эпигоны пустили на поток, «в серию». Вместо того,

чтобы внедряться в жизнь, открывать и исследовать новые явления и характеры, такие драматурги и режиссеры избрали «путь протоптанней и легше» — «быстренько» уловив поверхностные приметы явлений, они сочиняли пьесы и сценарии, ставили спектакли и фильмы, которые уже спустя полгода были никому не нужны. Быстрота реакции —качество ценное скорее для журналистов, да к тому же журналисты несравнимо лучше и основательней, нежели авторы скороспелок, знают и понимают суть «злобы дня». Так вот: на мой взгляд, этот период легковесной иллюстрации явлений действительности проходит. Он исчерпал себя.

Истинность театра и истинность кинематографа в открытии глубин жизни. Когда искусством угадываются существенные процессы, существенные жизненные противоречия, когда мы стараемся вглядеться в суть движения времени,— вот тогда в театре и кино становится интересно и художнику и зрителю!

Я вовсе не склонен преувеличивать достоинства, к примеру, пьесы «День-деньской», которая идет в нашем театре, но когда в ней начинает звучать тема человека, который б е р е т н а с е б я личную ответственность, берет, не боясь последствий, когда этот герой говорит, что, мол, в его жизни было уже все, у него три ордена Ленина и двенадцать выговоров разного калибра, и потому ему не страшно, а мы преотлично понимаем, что все-таки ему страшно, но, ради дела и утверждения своих принципов, он этот страх превозможет,— как только возникает эта серьезная и волнующая тема, зал замирает.

Я это к тому, что в любых спектаклях и фильмах, на любую тему, тем более—производственную, в центре может и должен быть т о л ь к о ч е л о в е к, с его характером, проблемами, размышлениями, поступками. Если же персонаж — лишь ходячий носитель проблем, пусть самых животрепещущих, если мы на сцене или экране начинаем, как говорится, «ковать котлы», то никакие приспособления и лирические утепления не помогают. Я вообще считаю, что когда в произведениях главное внимание сосредоточено на поднятии процентов плана и норм выработки как таковых, а не на исследовании человеческих характеров,— это профанация, притом никому не нужная, потому что как высоко мы у себя в спектакле или фильме эти проценты ни поднимем, они от этого ни на заводе «Динамо», ни на «Красном пролетарии» или «ЗИЛе» выше не станут, какие бы планы мы ни «выполняли», от этого не прибавится в народном хозяйстве ни гвоздя. Наша «продукция» — совсем иная...

Вроде бы давно известные, прописные, хрестоматийные истины — но ведь нет-нет, а возникает то тут, то там подобный атавизм в нашем искусстве!

А вот произведения, о которых упоминал в своем докладе Л. И. Брежнев, и подобные им будут жить и звучать долго. В них исследуются живые человеческие характеры, сложные и неоднозначные, в чем-то противоречивые, речь идет о взаимоотношениях людей, о реальных конфликтах и сложностях жизни. Вот почему в этих книгах, спектаклях, фильмах, говоря словами Леонида Ильича, находит все более глубокий отклик то основное, существенное, чем живет страна, что стало и частью личных судеб советских людей.

Именно по такому пути мы должны идти в искусстве, если мы хотим вторгаться в современность и отразить эпоху, в которую живем,— сложную и прекрасную. А мы этого искренне хотим. Но одного желания тут мало — для успеха прежде всего необходимо партийное, гражданское и художническое бесстрашие. Тот, кто будет бояться заглянуть в самую глубь жизненных процессов, неизбежно обречен в искусстве на «холостой пробег».

Я, как говорится, «слуга двух господ»—театра и кино. В моей жизни бывают театральные «приливы», бывают — кинематографические. Если говорить о влиянии театра и кино на жизнь, которое зависит от того, насколько точно попадают сцена и экран в «нерв» общественной атмосферы, отвечают «амплитуде колебаний» духовного бытия людей,— то здесь, мне кажется, тоже существуют приливы и отливы. А точнее — идет творческое соревнование, в котором эстафета переходит то от театра к кино, то от кино к театру.

По моему личному мнению, кинематографу сегодня следовало бы пристальней вглядываться в человека, быть внимательней к своеобразию, незаурядности человеческой натуры. Не слишком ли много картин, мелькнув по экранам кинотеатров, бесследно исчезает из памяти и души зрителя!

В чем тут дело? Одну из причин я лично вижу в том, что кино, опираясь на свои гигантские изобразительные возможности, слишком увлеклось «документальностью» того рода, которая оборачивается простой иллюстрацией тех или иных событий. За широким экраном и широким форматом, ошеломляющими батальными сценами, невероятно красивыми пейзажами и эффектными панорамами в некоторых картинах совершенно исчезает... да, опять-таки человек. Персонажи превращаются в некие символы или условные знаки. А ведь широкий экран имеет смысл лишь в том случае, если он концентрируется на индивидуальности в широком мире, раскроет нам личность, а не продемонстрирует мир, в котором человек болтается, как шея в слишком широком воротничке.

Выводя, например, в фильмах о недавнем нашем прошлом действительных исторических лиц, нельзя, по моему убеждению, лишь внешне «обозначать» их, как нередко бывает. Надо создавать многогранный, полнокровный человеческий характер, предъявляя к решению таких образов художественные требования по самому высокому разряду. Поступать иначе кажется мне недостойным — ни по отношению к историческим личностям, ни по отношению к искусству, ни по отношению к зрителю.

Вот я уже шесть лет играю роль маршала Георгия Константиновича Жукова в разных фильмах. Но ведь Жукова я так и не сыграл — я «изображал» его, потому что ни в одной роли, в ее драматургическом материале не была выявлена человеческая сущность маршала. Да такой задачи авторы картин себе и не ставили. А я представляю, как можно было бы вылепить и сыграть эту личность, этот могучий волевой характер!..

Есть и еще одна опасность — и в театре и в кино,— которая должна, мне кажется, вызывать у нас тревогу.

Как-то пригласил я группу товарищей на спектакль «Фронт». На следующий день мы с этими товарищами встретились. И они мне сказали: знаете, мы как-то не поняли, про что спектакль. Как про что?— удивился я и вкратце попытался им это растолковать. Да, нет, услышал я в ответ, это-то все мы и сами поняли. Но мы все ждали, когда Горлов исправится.

Вы подумайте, к чему мы, драматурги, режиссеры, актеры, приучили многих зрителей! Они растеряны и обескуражены, если на их глазах все не завершилось к общему удовольствию, они желают, чтобы зло было побеждено, а справедливость восторжествовала — не только вообще, а в каждом отдельном случае. Такой зритель, по моим наблюдениям, не хочет в зале переживать, страдать за героев. Он не выносит трагедийности. Он зачастую не склонен размышлять, ему извольте все разжевать и довести дело до благополучного конца. А потом, чтобы на сцене или экране, как в былые времена во многих спектаклях, все дружно уселись за пиршественный стол...

Конечно же, зритель у нас разный, многослойный и, по моим наблюдениям, ширится его «верхний» слой — интеллигентный, духовно и эстетически развитый, который требует от искусства мыслей и глубоких чувств, хочет на экране и на сцене видеть жизнь во всей ее многозначности, в разных проявлениях. Это прекрасный, благодарный зритель, и какое счастье работать для него, чувствуя живые токи, которые возникают между тобой, актером, и публикой, ощущая, как живо откликается она на то движение сердца героя, которое стоило тебе крови собственного сердца. И все-таки — не надо скрывать — часть публики тянется к духовной манной каше. Повторяю, в этом повинны прежде всего мы сами, работники искусств. И мы же обязаны постепенно побороть это явление.

К сожалению, мы нередко действуем в противоположном румбе. Например, в фильме «Самый последний день» мне удалось сделать трагический конец только благодаря помощи министра внутренних дел СССР Н. А. Щелокова. Он сказал: обязательно надо показать, что работа милиции —

трудная и опасная. А в киноинстанциях полагали по-иному — зачем, мол, вашего участкового убивать? Пусть уж его ранят, бог с ним, а потом он выздоровеет... Какое все-таки странное пристрастие к счастливым финалам...

Сейчас я испытываю очередной театральный прилив. Я довольно давно не снимаюсь в кино не только потому, что репетирую роль Ричарда III и бесконечно рад этой работе, архисложной и бесконечно увлекательной (как мне удастся одолеть эту гору — не знаю, хотя прилагаю все силы: с этой горы многие сползали обратно вниз без «снаряжения»). Не снимаюсь в кино и из-за того, что не попадается мне в руки желанный сценарий с желанной ролью — такой, чтобы зажгла, распалила неотвратимой жаждой сейчас же, сию минуту прикоснуться к ней. Потому что — м о я!

А как страстно, до боли хочется найти ее, м о ю р о л ь. Чтобы сыграть с о в р е м е н н и к а в полном смысле слова. Стосковался я по образу, равновеликому моему «Председателю», по человеку сегодняшнего дня, из тех, с кем встречался я в дни XXV съезда в Кремле. Чувствую: и материал внутри накопился немалый, и порох вроде бы еще есть в пороховницах... А главное, знаю — нужен зрителям такой киногерой!

●

Хочу привести еще одну цитату из доклада Л. И. Брежнева: «Стоит отметить еще одну тему, которой наши литература и искусство отдали немало усилий. Это — тема морали, нравственных исканий. Были здесь и свои издержки, но все-таки больше достижений. Заслуга наших писателей, художников в том, что они стремятся поддерживать лучшие качества человека — его принципиальность, честность, глубину чувства, исходя при этом из незыблемых принципов нашей коммунистической нравственности».

Для нас, работников искусства, чрезвычайно важно и симптоматично, что Генеральный секретарь ЦК КПСС с такой силой поставил проблему нравственности, нравственного воспитания. Ведь чем же мы занимаемся в своем творчестве, как не нравственным и эстетическим воздействием на массы людей!

Партия видит в литературе и искусстве могучую силу в деле воспитания человека коммунистической формации, личности с прочным нравственным началом. Человек, его счастье, его духовное совершенство — вот наша цель, вот венец всех титанических усилий партии.

Подчас мы встречаемся с людьми, которые за правильными фразами, за общепринятым стандартом поведения прячут безнравственную сущность. Это люди без нравственного начала. Неполноценные люди. И товарищ Брежнев видит задачу нравственного воспитания в том, чтобы выработать такую позицию, когда единство слова и дела становится повседневной нормой поведения.

Леонид Ильич предостерег всех нас также против одного социального явления, рожденного условиями современной жизни: «Необходимо... чтобы рост материальных возможностей постоянно сопровождался повышением идейно-нравственного и культурного уровня людей. Иначе мы можем получить рецидивы мещанской, мелкобуржуазной психологии. Этого нельзя упускать из виду».

Именно на это обратила в последнее время внимание и общественность — на то, что по мере роста материального благосостояния в некоторых слоях возникает бездуховность, стремление только к сугубо материальным ценностям. Первый секретарь ЦК Компартии Литвы товарищ Гришкявичус назвал это «болезнью вещизма». Лечением этой болезни занимаются партийные организации, комсомол, школа, наука. Обязаны в этом важном деле принять активное участие и мы, работники искусств. Мы должны всеми средствами воспитывать альтруизм, внимание к ближним и дальним, готовность думать о рядом стоящем, болеть за него и за его проблемы, сражаться не только за справедливость вообще, а за конкретную справедливость к конкретному человеку, не только во имя всего человечества, но и во имя отдельного человека. Мы должны упорно бороться с эгоизмом.

Есть и еще одно явление, от которого надо избавляться, — приспособленчество, желание уго-

дить, способность мгновенно сменить окраску применительно к условиям или начальству. Такая мимикрия — тоже вариант безнравственности.

Хочу сказать и о воспитании гражданского мужества — самой трудной и высокой формы мужества. Не секрет, что немалое мужество требуется нередко, чтобы отстоять свою позицию, которую ты считаешь верной. А партия кровно заинтересована в принципиальности и стойкости в людях — тех субъективных факторах, которые играют большую роль в борьбе за прогресс во всех сферах жизни, в продвижении общества вперед. Тема гражданского мужества не случайно стала темой пьес, фильмов, книг, и понятно, что «Битва в пути», «Твой современник», «Премия» привлекали такое внимание публики и общественности. Я лично с этим столкнулся, сыграв центральную роль в «Председателе». И тут дело даже не в том, хорошо сыграна роль или нет,—важно, что перед зрителем в полный рост ставится вопрос — и он сам себе неизбежно его задает: «А я, если б понадобилось, мог бы себя так повести?»

Такой вот мужественный герой на экране — это большое нравственное подспорье для людей.

Лично я — признаюсь — не верю в мгновенный воспитательный эффект искусства, в то, что человек, посмотрев фильм с прекрасным героем, немедленно станет таким же. Дело, повторяю, в ином и не менее важном: подобные произведения толкают людей на р а з м ы ш л е н и я. А размышления постепенно делают человека более глубоким, умным, отзывчивым. Воспитывают в нем исподволь нравственное начало. Так искусство формирует облик целых поколений.

Нет хуже, когда человек не размышляя, вбирает информацию,— это не личность, а электронно-вычислительная машина. Какую программу заложат в его «память» — таким он и будет. Человек, в отличие от машины, должен вырабатывать и свою программу, которая не противоречит общей программе нашей жизни, но обогащает ее и определяет место именно этого человека в общем ряду, его особое, индивидуальное место. Ведь сразу видно — человек со своей программой или он запрограммирован. Запрограммированный не индивидуален, и от него обществу ничего ценного ждать не приходится.

Не так давно попалась мне книга со статьей Василия Шукшина. Шукшин категоричный был человек в своих суждениях и своем искусстве, нравственный максималист. Глубоко уважаю его за это. Так вот, в своей статье он пишет — и я с ним совершенно солидарен — о нравственном и безнравственном в искусстве. Критерий у Шукшина таков: искусство нравственно, когда говорит правду, безнравственно, когда идет на фальшь. Если фильм, книга, спектакль обнажают какую-то общественную скверну, то нужно ставить вопрос так: ради чего это делается? Если ради исправления того, что нам мешает, если тяжелое, грустное, больное вскрывается ради высокого и истинного,— лишь тогда это морально. Если же припудриваются беды той или иной сферы жизни, маскируются пышными и громкими словами болезни и ошибки,— такое искусство безнравственно.

Я думаю, что концепция Василия Шукшина заслуживает того, чтобы над ней серьезно поразмышлять. Особенно — в свете той высоты, на которую наш партийный съезд поднял проблему нравственного воспитания людей.

●

Партия всегда бережно и внимательно относилась к искусству и его работникам, ставя во главу угла указание В. И. Ленина о том, что искусство — явление особое и требует к себе особого отношения. В последние годы я по работе много встречаюсь с людьми разного ранга, и редко приходится сталкиваться с непониманием этой специфики, с желанием командовать в нашем тонком деле. Редко, но все-таки, нет-нет, а встретишься с этаким реликтом. Он исходит из своего личного чиновничьего благополучия и спокойствия, а не из интересов советского искусства, руководствуется чисто ведомственными соображениями. И часто — поступи он иначе — спектакль или фильм получился бы весомей, острей, полезнее зрителю, партии, обществу. Но ведь тогда ему, реликту, пришлось бы нарушить свой покой, взять на себя ответственность. А зачем ему это?

Меньше всего в жизни он любит нести ответственность, а больше всего обожает свое кресло. Вот и обстругивает старательно ту самую сосну, из которой в итоге получается телеграфный столб.

Думаю, это тоже безнравственно.

Безнравственна и точка зрения, что лучший язык для разговора с деятелями искусства — это окрик, а лучший метод управления искусством — административный раж. Тот, кто склоняется к такому взгляду, забывает, какое десятилетие на дворе. Партия сказала четко, ясно и недвусмысленно устами своего Генерального секретаря Центрального Комитета:

«Партийный подход к вопросам литературы и искусства сочетает чуткое отношение к художественной интеллигенции, помощь в ее творческих поисках с принципиальностью. Главным критерием оценки общественной значимости любого произведения, разумеется, была и остается его идейная направленность. Так, по-ленински, и поступают ЦК, партийные органы, проводящие большую работу в этой сфере идеологической деятельности. Если все же нет-нет, да и случается, что отдельные работники проявляют упрощенческий подход, пытаются решать административными методами вопросы, относящиеся к художественному творчеству, к разнообразию форм и индивидуальности стилей, то партия не проходит мимо подобных случаев, поправляет положение».

С чувством глубочайшей признательности мы, советские художники, восприняли эти слова товарища Брежнева. Они необычайно важны и принципиальны для судеб нашего искусства. Это партийное указание дает уверенность, что если появится где-нибудь деятель, не понимающий ленинских принципов руководства художественной культурой,— партия переведет его на более, так сказать, подходящее для его индивидуальности поприще.

Леонид Ильич призвал к внимательному, чуткому отношению к людям искусства. «Настоящий талант,— сказал он,— встречается редко. Талантливое произведение литературы или искусства — это национальное достояние. Мы хорошо знаем, что художественное слово, переливы красок, выразительность камня, гармония звуков вдохновляют современников и передают потомкам память сердца и души о нашем поколении, о нашем времени, его тревожениях и свершениях». Думаю, что в подходе к каждому художнику с особой меркой, с отдельным ключом — прежде всего проявляется бережность, внимательность, чуткость. Истинно партийное отношение к художественному творчеству и к его творцам.

●

Все дни съезда я думал: какой же художественный образ может выразить это событие — съезд?.. И вот на трибуну поднялся лидер Компартии США товарищ Гэс Холл. Он провозгласил: пусть сердце вашей партии бьется ритмично и мощно!

Ну, конечно же, съезд — это могучее с е р д ц е партии и страны, великое сердце, оно бьется ритмично и мощно, посылая во все ближние и дальние концы Страны Советов животворный ток мысли, идей, энтузиазма, вдохновения...

Выступая на съезде с заключительной речью, Л. И. Брежнев сказал: «История нашей ленинской партии отмечена замечательной плеядой съездов. Каждый из них был важной вехой в жизни партии и страны. И можно не сомневаться, товарищи, что XXV съезд займет среди них свое особое, неповторимое место — как съезд больших свершений, прошедший под знаком реализма и деловитости, спокойной уверенности в своих силах, уверенности в новых победах нашего великого дела строительства коммунизма, нашей борьбы за прочный, справедливый мир на земле!»

Вся партия, весь наш народ горячо и полностью одобряют работу съезда, его исторические решения. Эти решения — могучий импульс для будущих славных свершений во всех сферах жизни. Съезд вселил и в нас, мастеров культуры, новые силы. Мы охвачены жаждой творить, готовы отдать все силы на строительство искусства, достойного нашего народа, нашего общества, нашего образа жизни.

Партия может на нас положиться.

«Открывая мир»
«Единственная»
«Ирония судьбы, или С легким паром!»
Эстонские мультфильмы

В. Гульченко

Фабричные девчонки

«Открывая мир»
Автор сценария А. Новогрудский, при участии И. Григорьева. Режиссер И. Григорьев. Оператор В. Доброницкий. ЦСДФ, 1975.

Все они — кто в прошлом, кто в настоящем — обыкновенные фабричные девчонки, ткачихи: и первая в мире женщина-космонавт Валентина Терешкова, и прославленные мастерицы, Герои Социалистического Труда Алевтина Смирнова, Елена Амосова, Зоя Пухова, и только начинающие свою трудовую жизнь Зоя Иванова и Галя Мартемьянова...

Произведения театра и кино — игрового и документального — обращались к ним часто и щедро. Менялось время, менялись условия прядильного или ткацкого производства, на смену старым станкам приходили более совершенные; происходили — а это главное — изменения в психологии самой женщины-работницы, другими становились отношения людей, иной представала социальная среда.

Поставьте, например, рядом картину «Светлый путь», володинскую драму «Фабричная девчонка» и пьесу, написанную совсем недавно,— «Платье для выходного дня» В. Карасева — о молодых девчатах, приехавших отовсюду в маленький городок на Волге. Все они — о фабричных девчонках, о ткачихах и прядильщицах: Таня Морозова — человек 30-х годов, Женька Шульженко — пятидесятых, а карасевские героини — это наши современницы, люди семидесятых годов.

Да, идут годы, и многое меняется во внешнем облике, в поведении людей. Но юные девушки по-прежнему радостно или мучительно ищут, стараясь не ошибиться, выбирают свой путь в жизни, открывают для себя мир.

Документальный фильм «Открывая мир» — тоже о фабричных девчонках, о сегодняшних ивановских ткачихах.

Небольшой городок Приволжск — основное место действия фильма. Тема поиска своего места в жизни, тема «о т к р ы т и я м и р а» возникает в нем едва ли не с первых кадров. В Кострому из Приволжска уезжает Люся — одна из эпизодических героинь картины. Уезжает в начале повествования и возвращается обратно где-то близко к финалу. Что поманило ее в Кострому? Прелести большого города — театр, кино, красивые дома, асфальтированные проспекты? Возможности более широкого выбора профессии? Или просто свойственное возрасту желание изведать неизведанное? Может быть, унесло ее из отчего дома на крыльях мечты?.. Люся затрудняется выразить словами чувства, поманившие ее искать счастье, которое «всегда за горизонтом». И... заставившие ее вернуться. «...Так захотелось домой побыстрей,— признается она в фильме.— И приехали мы... Вообще, как-то все родное, и город такой, и не шумно так, как в Костроме, тихо. Были рады, что добрались домой наконец. Увидели наш парк, хорошо стало сразу на душе, веселее стало. А там... Ну, сначала и там ничего было, весело... А потом как-то, не знаю, надоело, что ли, все. Захотелось домой побыстрее. Быстрее увидеть город, пусть он даже не такой красивый, как Кострома...»

Из серии синхронных интервью в начале фильма выясняется, что многие приволжские школьницы-выпускницы мысленно видят себя непременно там, где, выражаясь словами Люси, «весело». Здесь же, дома, многим из них «скучно». Во-первых, все привычно. И еще — тут большинство жителей — женщи-

ны. И почти все они — ткачихи. А быть ткачихой опять же «скучно». Потому что опять-таки привычно. И так далее, и так далее...

Именно в раскрытии этой темы фильм социологически наиболее содержателен, хотя его авторы и не предлагают нам стройную систему выводов и доказательств. Но, поставив проблему миграции молодежи и остро и наглядно, они приглашают зрителя к соразмышлению. Не торопясь с выводами, не навязывая зрителям готовых решений.

В недалеком прошлом картины, подобные ленте «Открывая мир», обычно назывались «очерками о человеке», позднее — фильмами-портретами. Сегодня в область документального кино пришла пора для рождения таких понятий, как документальная драма, рассказ, повесть и даже, наверное, роман...

Фильм «Открывая мир» в какой-то мере способствует приближению такой поры. И по всем признакам сам в чем-то взрывает старые жанровые рамки. Он ведь и не очерк и не «фильм-портрет», а скорее опыт документальной киноповести. Судьба главной героини, ткачихи Гали Мартемьяновой, прослеживается в нем в связи и на пересечении с многочисленными другими судьбами. В том числе и с судьбами персонажей второстепенных, в общем экранном рассказе возникающих ненадолго, эпизодически. И тем не менее имеющих самостоятельную ценность, вплетающихся в жизнь главной героини многообразием своих воздействий на нее.

Хочу подчеркнуть: отнеся фильм «Открывая мир» к жанру документальной киноповести, я ничего не навязываю авторам картины. Напротив, как мне кажется, я исхожу из их собственных творческих намерений — неспешно, обстоятельно поведать зрителям о девушке, вступающей в жизнь, открывающей большой мир и людей, в нем живущих.

А коли так, то первые вопросы, которые возникают,— это вопрос о характере Гали Мартемьяновой. Что она за человек? Ведь если документалист не сумеет на такие вопросы ответить, то что же тогда нам п о з н а в а т ь? Какой мир предстанет перед нами в фильме — мир прядильного и ткацкого производства?

Едва ли не самое важное для нас — это то, что Галя не только осваивает профессию, но и о т к р ы в а е т с е б я в этом мире. Она — если взять шире — не просто ищет свое место в жизни, а и ищет самое себя. В той самой жизни, где, кроме часов, отдаваемых работе, есть ведь еще и так называемые л и ч н ы е часы. Но как это показать? Фильм-то не игровой, документальный, а документалисту труднее проникнуть за оболочку явления к его ядру, за рамки события к их первооснове, которая всегда в ч е л о в е к е.

В ленте «Открывая мир» нет самоигральных ситуаций, никто здесь не стреляет из пистолетов и не повисает над пропастью; нет в ней и рассказа о н е о б ы ч н о й, исключительной человеческой судьбе, когда одно только простое перечисление биографических фактов поражает, надолго занимает воображение. Это фильм «без экзотики», без сенсаций. И его героиня Галя Мартемьянова — человек обыкновенный. Нет, не заурядный, но и не простой. Наверное, она человек о б ы к н о в е н н ы й. Отыскать в ней неповторимые, запоминающиеся черты, конечно же, было нелегко, но необходимо.

На этом пути сценарист А. Новогрудский и режиссер И. Григорьев добились многого, хотя как раз становление Галиного характера, ее внутренняя жизнь (не только работа, а именно жизнь) все же остаются в известной мере за пределами экрана. Документальная киноповесть требовала более глубокого проникновения именно во внутреннюю жизнь героини, тем более что все предпосылки к этому у авторов, людей талантливых и опытных, имелись. Да и сделали они немало. Так, верно расставлены в фильме все композиционные «вехи»; в отобранных письмах героини к матери легко просматривается нарастание сюжета; в них же заложен и материал для обозначения «глав повести». Но именно лишь заложен, а не развит, не раскрыт до конца. А. Новогрудский и И. Григорьев наметили верную дорогу, только прошли по ней не до конца.

Галя Мартемьянова появляется в Приволжске с л у ч а й н о. Жила она в своем родном

поселке Большая Мартыновка, в сравнении с которым Приволжск — своего рода Кострома. Жила примерно так же, как приволжские девчонки, мечтала и надеялась переменить привычную жизнь, изведать неизведанное. Так продолжалось до тех пор, пока ее мать случайно не прочитала объявление в газете и не показала его дочери. Вот сюжетная завязка документального киноповествования, многообещающая, хотя и вполне традиционная для многих игровых лент. Завязка, предполагающая интересное развитие событий. Интересное еще и потому, что она особенно естественна и продуктивна именно в полнометражной картине, носящей название «Открывая мир». Но как жила Галя в Большой Мартыновке, о чем думала, о чем мечтала, мы не знаем. (Сообщается лишь, что она любит шить и вязать.) Мы знакомимся с нею фактически только здесь, в Приволжске. Поэтому нам, особенно поначалу, кажется, что зачислена она авторами в героини как бы наугад: из вороха писем, присылаемых на фабрику, они будто бы выбрали первое попавшееся — на нем адрес и фамилия Гали. Но выбор, надо сказать, они сделали удачный: Мартемьянова — типичная фабричная девчонка.

Остается вопрос: насколько происходящее с нею в дальнейшем может быть интересно зрителю? Думаю, что ответ можно дать в целом положительный, хотя и в этом случае зрителю больше обещают, чем дают. Сценарист А. Новогрудский прибегает к «эпистолярному» ходу повествования и изобретательно пользуется им. В Галиных письмах к матери отражаются наиболее сложные и важные моменты ее новой жизни в Приволжске, а точнее, на производстве, ибо и текстовая и визуальная информация о личной жизни героини сведена к минимуму. Но одно дело сценарий, другое дело — фильм. Недаром в кино часто говорят: сценарист предполагает, а режиссер располагает. И если содержание писем и их четко продуманное расположение в ударных местах композиции картины действительно призваны обеспечить повествованию напряжение и динамизм, то изобразительно эта линия в самом фильме поддерживается довольно слабо. В письмах Галя сообщает матери о преодолении трудностей, связанных с овладением профессией, а на экране этого почти нет. Надо ли оговариваться, что, выдвигая этот упрек, я не призываю режиссера к иллюстративности, к «диапозитивному» методу построения фильма. Речь идет о другом — о том, что надо было найти такие естественные для персонажей ситуации, в которых бы они действовали органично, проявляли себя как бы спонтанно. К чести И. Григорьева, надо сказать, что подстроенных, инсценированных кадров в картине мало. Но когда на экране в течение долгого времени нет событий и ничего по сути не происходит, когда закадровая жизнь героини, надо полагать, обогащается все новыми красками, а в кадре мы видим как бы «бег на месте»; то изображение и слово все больше начинают терять сопряженность, зависимость друг от друга — и тогда вы предпочитаете не столько смотреть на экран, сколько вслушиваться, полузакрыв глаза.

История становления Гали Мартемьяновой в рабочем коллективе, ее первые шаги, ее первые неудачи, а затем и первые успехи — все это нам рассказано «в лицах» — и от имени авторов, и самой Галей, и ее наставницей. История, безусловно, вызывает интерес и сопереживание. Вот, например, в одном из писем Галя сообщает матери, что ее критиковали на комсомольском собрании за плохую работу, а в другом — что она за рабочий день сделала четыре скатерти, и все прошли в ОТК по второму сорту. Но в картине нет изображения, пластического раскрытия этих событий, когда бы мы, без чьей-либо подсказки, сами обнаруживали внутреннюю, психологическую сердцевину происходящего, внутреннюю закономерность изменений в положении героини. К тому же не так уж много кадров, в которых по ее лицу можно понять, что Галя не позирует, не пережидает, вся сжавшись, съемку, а по-настоящему переживает свои первые профессиональные неудачи.

До чрезвычайности трудное это дело — не срепетировать и не поставить докумен-

«Открывая мир»

тальную сцену, а суметь угадать, уловить или, в конце концов, проявив допустимое законами документального кино вмешательство в жизнь героя, вовлечь его в такую типичную для него ситуацию, в которой он бы «дышал полной грудью» — задумывался, размышлял, грустил... И смотрел то удивленно, то устало. И счастливо. И растерянно... Но так ли уж часто видим мы на документальном экране человеческие лица, выражающие живые, непосредственные эмоции? Всегда ли слышим слова, идущие от сердца, а не произносимые специально «для кино»? Думается, что картина «Открывая мир» дает нам ощущение такого свободного самопроявления героев чаще, чем некоторые другие ленты, хотя и она в этом далеко не безупречна.

Большинство современных документальных картин способно подкупить изобретательным монтажом, виртуозным владением длиннофокусной оптикой, съемкой с движения, острыми ракурсами отдельных планов, удачным музыкальным сопровождением и прочее, и прочее, и прочее. Но все же в них часто отсутствует настоящая правда. И облака там — словно живые, и деревья с каплями дождя на листьях — тоже живые, и улицы, и пенящиеся морские волны, и колосящиеся поля — совсем как в жизни. Только далеко не в каждом фильме встретишь живых людей! Если некогда в фотоателье человек, безропотно повинуясь хлопочущему маэстро, просовывал голову в прорезь на холсте и выходил этаким лихим кавказцем или купальщиком в полосатом трико, то в документальных фильмах еще нередко все происходит словно наоборот: фон на «кинохолсте» абсолютно реальный, а вот смотрит на вас лицо манекена.

Нелегко снимать паровоз, мчащийся прямо на аппарат, нелегко прыгать с парашютом и снимать, паря над землей, в воздухе, нелегко снимать и под водой... Но, пожалуй, нет ничего труднее, чем прийти к человеку в дом или в цех, или приехать в поле, где он работает, поставить перед ним кинокамеру и снимать.

Нет ничего труднее, чем интимно, доверительно общаться с человеком при включенной синхронной аппаратуре. Вот почему многих людей, в обычной жизни веселых, остроумных, общительных, на экране попросту нельзя узнать. Они словно деревенеют, становятся, если можно так выразиться, актерами-любителями. Очень непросто работать режиссеру-документалисту со своими героями!..

Вот короткий разговор из фильма «Открывая мир» с Галей Мартемьяновой.

«Открывая мир»

— Почему вы решили стать ткачихой?

— Ну, просто много читала об этом, хотелось побольше узнать. Узнать профессию...

Ей подсказывают:

— Самой попробовать...

— Конечно, интересно же все-таки, как своими руками ткань вырабатываешь.

— Для этого вы ехали так далеко?

— Ну, не знаю...

Разговор явно не состоялся. Вернее, он вот-вот мог бы начаться. Потому что первые искренние слова, произнесенные в этом интервью Галей,— это как раз «не знаю». Но беседа оборвалась именно на них, и наши представления о героине ничем не обогатились.

На протяжении картины Галя довольно много говорит — и в кадре и за кадром. Но по-настоящему живые, волнующие зрителя слова удается услышать, пожалуй, в том кадре, когда авторы спрашивают героиню, хочется ли ей найти свое счастье здесь, на волжских берегах. «Конечно,— глубоко вздохнув, отвечает Галя,— кто же не хочет. Все хотят быть счастливыми...» Вот тут-то и намечаются внутренние связи между ее предыдущим «не знаю» и мечтами о личном счастье. Но дальше линия эта, увы, не разрабатывается.

Странное дело: синхронным кускам в фильме нередко веришь меньше, чем Галиным письмам к матери, хотя вполне допускаешь, что именно письма как раз и могли быть подвергнуты литературной обработке — конечно, в пределах дозволенного этикой документального кино.

В письмах пускай и не сохранена до конца, во всех оттенках правда характеристическая, но зато в них есть правда художественная. По ним можно судить о становлении личности, о переменах, происшедших с Галей с момента отъезда из Большой Мартыновки до того времени, когда, остановив в цехе на десять минут производство, ее вместе с другими ученицами в торжественной обстановке посвятили в работницы. Но если судить по письмам, то Галя к этому мигу пришла и через разочарования и через уныние, через желание все бросить и вернуться домой. Испытала она и страх перед работой и тоску по родному дому... Все это было с Галей в ж и з н и, а, глядя на экран, обо всем этом нередко только догадываешься. С какой Мартемьяновой мы познакомились — с такою и расстаемся. И как мы не знали поначалу, что́ она, к примеру, читает, о чем думает в н е своих профессиональных интересов, как относится

к людям, что в них ищет и от чего отталкивается, так и к концу фильма ничего из этих сторон Галиного «Я» не можем считать познанным, открытым для нашего внутреннего зрения. Да, Галя открывает для себя мир. А вот открываем ли мы мир ее души, сказать можно только с оговорками.

В фильме Галя Мартемьянова — не только его центральный персонаж, но и своего рода «связующее звено» между отдельными главками-эпизодами, посвященными ее коллегам — и ровесницам и женщинам постарше. Рассказ о Гале явился лишь частью рассказа об ивановских ткачихах, ее образ стал составной частью их коллективного образа. Умело, тактично используя кинохронику двадцатых и тридцатых годов, А. Новогрудский и И. Григорьев сумели дать впечатляющую картину бурного пробуждения женщины в совсем еще тогда молодой Стране Советов. Вот женщина впервые садится за трактор, а вот впервые совершает полет на дирижабле, а здесь, смотрите, ей впервые доверяют сложные машины. А вот знаменитые ивановские ткачихи Дуся и Маруся Виноградовы, чья слава в тридцатые годы не уступала славе Никиты Изотова и Алексея Стаханова. Тогдашняя молодежь с жадным интересом и восхищением смотрела на двух девчат, поставивших мировой рекорд эффективности труда. На них старались походить, им подражали... А через много лет сверстница Гали Мартемьяновой, комсомолка семидесятых годов Зоя Иванова на родине Дуси и Маруси, в городе Вичуге, на той же фабрике и в том же цехе, где они работали, совершит новый трудовой подвиг: возьмется обслуживать в полтора раза больше станков и успешно справится с этой задачей.

Историю ее судьбы, как и две другие женские судьбы, фильм «Открывая мир» с его многоплановой композицией вместит в себя естественно и органично. И тогда станет ясно, что за спиной у нашей главной героини такой впечатляющей силы «фон», который делает менее различимыми слабости, связанные с раскрытием непосредственно ее образа.

В рассказах о прославленных мастерицах Елене Амосовой и Зое Пуховой появляется тема «старых стен». Но звучит она в фильме А. Новогрудского и И. Григорьева иначе, чем в игровой картине под этим названием. В картинах «Здесь наш дом» и «Старые стены» молодые и энергичные инженеры приходят на давно сложившееся производство и, обуреваемые жаждой преобразований, порой норовят выплеснуть с водой и ребенка. Для них со «старыми стенами» в большой степени связаны представления о том, что уже отжило свой век, о чем-то непригодном совсем или малопригодном, а потому обветшалом, бесполезном, если не сказать, вредном.

«Старые стены» в фильме «Открывая мир» — символ добрых традиций, полезного опыта, накопленного за многие годы, символ крепости, надежности. Старые стены являются здесь не только реальными опорами давно выстроенных фабричных цехов, они еще как бы опоры нравственные, моральные. И потому к Алевтине Смирновой, Елене Амосовой, Зое Пуховой, к другим работницам-наставницам жадно тянется молодежь, пришедшая на производство. Она внимательно прислушивается к их щедрым и добрым советам, чутко реагирует на помощь, старается подражать им в деле, в поведении. Наверное, Дуся и Маруся Виноградовы пользовались в свое время бóльшей популярностью, чем Амосова или Пухова; может быть, и потому, что они — «звезды» передового труда — были того же возраста, что и почитатели их талантов; сверстники охотней тянутся к сверстникам. Наверное, ткачиха Таня Морозова из картины «Светлый путь» заражала зрителей бóльшим энтузиазмом и бóльшим весельем, чем директор фабрики Анна Георгиевна из фильма и пьесы о «жизни деловой женщины». Но не будь сегодня Смирновой, Амосовой, Пуховой, не будь Анны Георгиевны — куда было бы податься Гале Мартемьяновой?!

Вот, к примеру, в одном из эпизодов с участием Елены Амосовой разыгралась такая ситуация. Ученица Амосовой, девчонка гордая, своенравная, самолюбивая, трудится хорошо, но чуть что не по ней — бросит работу, встанет в цехе возле окна и стоит, и никто к ней не подходи. Амосова ищет и нахо-

дит подход к строптивой ученице, ломает ее упорство, не ломая характера. И в фильме об этом рассказано хорошо — умно и тактично. Авторы, наблюдая за Амосовой, беседуя с ней, сумели выделить и крупным планом подать ведущую черту ее образа — умение быть терпеливым и искусным воспитателем. Недаром, как оказалось, Амосова, дочь потомственных ткачей, готовила себя в молодости в учительницы, только обстоятельства тяжелого послевоенного времени помешали осуществлению ее мечты. Вот и пошла она по проторенной родителями тропке. И работает ныне, как немногие: два пятилетних плана успевает Амосова выполнить за одну пятилетку — без спешки и суеты.

Развивая на протяжении всего повествования тему поиска своего места в жизни, создатели фильма останавливаются на одном из писем, адресованных Амосовой. О нем и об авторе письма она рассказывает сама. Написала это письмо девочка-десятиклассница, которая мечтает стать ткачихой, а мать силком толкает ее в тот самый педвуз, куда так и прособиралась Амосова. Этот совсем крохотный новеллистический сюжетный «поворот» не проходит для зрителя незамеченным: он еще раз побуждает задуматься о верности с в о е м у призванию, об ответственности каждого за с в о й жизненный выбор перед обществом.

Еще одна героиня картины — Зоя Пухова, в прошлом ткачиха, ныне директор примерно такой же фабрики, какою руководит в «Старых стенах» Анна Георгиевна. В некоторых сценах Пухова, видимо, получилась такою, какая и есть в жизни: неторопливая, приветливая, мягкая, и вместе с тем в ее жестах, словах ясно прочитывается неназойливая, непоказная уверенность в себе, умудренность жизненным опытом. На экране она словно продолжает жить своей деловой жизнью: ведет совещание в директорском кабинете, беседует с министром легкой промышленности СССР... И сцены эти, снятые синхронно, интересны нам, потому что в них мы знакомимся с живыми проблемами современных «деловых людей». На экране заходит речь и о коренной и весьма смелой реконструкции фабрики, и о том, как налаживать новую жизнь в ее «старых стенах». Мало ведь только установить более современное оборудование, надо еще обеспечить максимум удобств и комфорта тем, кто приходит сюда работать,— они должны идти на фабрику, как в родной дом.

Между прочим, этап реконструкции фабрики мог бы стать событийной основой для дру-

«Открывая мир»

гого, самостоятельного фильма о Зое Пуховой, фильма-повести, снятого методом длительного наблюдения. Получилась бы, уверен, интереснейшая лента, сродни игровой — без единой инсценировки, с крепким сюжетом, с драматичными сценами, где в полную меру мог бы проявиться характер героини. К тому же с высокой степенью занимательности, без учета которой, наверное, сегодня уже и не следует снимать документальные картины. Получилось бы произведение не столько о реконструкции производства, сколько о р е к о н с т р у к ц и и п р о и з в о д с т в е н н ы х о т н о ш е н и й, чему документальный кинематограф уделяет пока мало внимания. Становление новых производственных отношений, а на этом фоне становление характеров наших современников — вот что могло бы напитать драматургию этого вполне художественного, но совсем не игрового фильма. И разгорались бы в нем страсти, и кипели бы споры, и появились бы тут свои Чешковы, свои Лагутины, свои Потаповы, а вместе с ними — и Грамоткины, и Хромовы, и Батарцевы...

Но вернемся к картине «Открывая мир». Рассказ о Пуховой обращает на себя внимание еще и потому, что образ Зои Павловны, при том, что многие кадры, ей посвященные, статуарны и производят впечатление инсценированных (хотя бы эпизод в кабинете министра или сцена чаепития в семье Зои Павловны), дан в р а з в и т и и. Мы можем хотя и не проследить буквально, но, пользуясь предоставленной нам текстовой и визуальной информацией, мысленно представить себе жизненный путь героини — от робкой ученицы, в чем-то наверняка похожей на Галю Мартемьянову, у которой поначалу ничего не получалось, до женщины — руководителя производства семидесятых годов, директора фабрики.

Судьба Зои Пуховой — это судьба многих наших женщин. Это путь, по которому шли и продолжают идти тысячи и тысячи фабричных девчонок. И пусть не станет Галя Мартемьянова директором, пусть не доведется ее сверстнице Зое Ивановой встретиться в составе парламентской делегации СССР с руководителем иностранной державы, все равно, их путь — это действительно с в е т л ы й п у т ь. Вот что главное. Вот о чем свидетельствует документальный фильм «Открывая мир».

Посвятив картину людям, открывающим мир и себя в нем, ее авторы открыли нам и поистине замечательный мир природы Ивановского края. Это и величественные панорамы реки, с белыми пароходами и медленно ползущими баржами, с закатами и восходами солнца, с высокими волжскими берегами, с группками молодежи, «обдумывающей житье» на них... Это и просторы полей, то веселящих глаз нежными цветами льна, то навевающих некоторую грусть при виде упругих, туго связанных снопов... Это и парк в разное время года — то утопающий в щедро устлавшей землю листве, расцвеченной всеми красками осени; то весь заснеженный, уснувший долгим и неспешным зимним сном, с кособоко замершим среди оголенных деревьев «чертовым колесом», на котором так любят кататься «фабричные девчонки» и с которого виден, как на ладони, милый их сердцу городок... Прекрасно снятые оператором В. Доброницким пейзажи естественно, органично дополняют тему р о д н о й з е м л и, о т ч е г о д о м а, так сердечно и мажорно звучащую в фильме.

Открывая для себя природу, человек открывает и мир. И начинает лучше, увереннее, счастливее чувствовать себя в нем. Ибо природа входит в сознание человека как неотъемлемая часть того мира, в котором он живет, трудится, думает, мечтает... Это только поначалу Галя Мартемьянова недоумевает: «Наставница... спрашивала, что я знаю про здешние края. А я считаю: это к делу не относится». Нет, относится! Да еще и как относится! Недаром сама же Галя потом не только это поймет, но и п о ч у в с т в у е т.

Лен выращивают на живописных полях знакомого всему свету Палеха, места, где живут искусные мастера. Они создают произведения, навечно сохраняющие очарование родного края и красоту человека-труженика, здесь живущего. Режиссер удачно поставил

в фильме работы палешан встык с пейзажами, подчеркнув тем самым их особое внутреннее единство. Изображены на палехских изделиях и мастерицы-тонкопряхи. Ивановские мадонны.

Из льна вырабатывают пряжу. Из пряжи — ткани. Из тканей делают одежду. Она согревает и украшает людей. Красота не исчезает со временем, а лишь переходит из одного состояния в другое. И умелые руки «фабричных девчонок» помогают ее сохранить. Они передают тканям в виде затейливых, радостных узоров красоту, подаренную им природой, высоким искусством палехских мастеров...

Помните, читатель, Люсю, что уезжала из Приволжска в Кострому да вернулась вскоре обратно? Авторы фильма, приближаясь к финалу, вновь возвращаются к Люсе и тем самым словно предлагают нам сравнить ее жизнь, ее судьбу с жизнью и судьбой Гали Мартемьяновой. Галя, кажется, нашла себя — и чужой Приволжск стал для нее вторым после Большой Мартыновки родным местом. Кострома же для Люси как была чужой, так чужой и осталась. Это потому, что Люся не нашла там с в о е г о д е л а. Так вчерашнее «весело» быстро обернулось для девушки сегодняшним «скучно». Крепко привязать человека к новому месту может только дело. И еще — семья, дом.

Люся поехала из «провинции» в Кострому — и не нашла себя там. А родись она в Костроме, то, наверное, и этот славный, милый в своей неброской красоте город, пожалуй, посчитала бы за ту же «провинцию». Но провинциален не сам по себе населенный пункт, даже если его и не сразу отыщешь на карте. Ведь для одной части молодежи, коренных жителей и приезжих, осевших в Приволжске, это вполне нормальный город, где, как и всюду, обзаводятся семьей, воспитывают детей. А для других юношей и девушек, покидающих его, это глухая провинция. Искать п р о в и н ц и ю надо не на географической карте, а в душе человека. В том числе и человека, имеющего постоянную прописку в столице. Она проявляется в образе его мыслей, во в з г л я д а х н а ж и з н ь.

Одни уезжают из Приволжска, другие приезжают сюда. Вечное движение... «Охота к перемене мест», убедительно и образно выраженная в фильме, всегда будет свойственна молодым людям, только вступающим на собственные жизненные тропы. И первым привалом для наших путников окажется такое место, где они, открывая мир, начнут о т к р ы в а т ь в нем себя — осваивать свое дело, строить свое счастье.

В. Демин

Всерьез и понарошку

Часто бывает, что фильм рождает разные мнения вследствие недостаточно выраженной авторской позиции. Однако случается и другое, когда работа художника вызывает споры потому, что он смело берется за неразработанные еще в искусстве пласты жизни и предлагает свои решения. Известный кинорежиссер И. Хейфиц поставил фильм «Единственная», в основу которого лег рассказ П. Нилина «Дурь». Есть критики, рассматривающие картину, только исходя из ее верности литературному первоисточнику. Но существует и иной подход к оценке работы И. Хейфица — с точки зрения ее новой художественной структуры, новой жизненной темы, исследуемой автором. Мы предлагаем две статьи — два разных взгляда на фильм «Единственная». Но, по-нашему, было бы хорошо, если у читателей появится желание солидаризироваться со второй точкой зрения.

«Единственная...»
По рассказу П. Нилина «Дурь». Сценарий П. Нилина, И. Хейфица. Постановка И. Хейфица. Оператор Г. Маранджян. Художник В. Светозаров. Композитор Н. Симонян. Звукооператор И. Вигдорчик. «Ленфильм», 1975.

Новый фильм Иосифа Хейфица — сравнительно редкое в нашем сегодняшнем репертуаре размышление на темы этики. В основу картины лег рассказ Павла Нилина, снискавший широкое внимание три года назад. Поскольку между рассказом и фильмом имеются разночтения, минимальные на первый взгляд, но глубоко существенные в итоге, попробуем присмотреться к ним.

Первое и главное обстоятельство, ставшее ловушкой для режиссера,— сказовая манера повествования, находчивая стилизация под

живую речь, причем речь человека определенного социального уклада, определенного образовательного уровня, определенных навыков мысли. Большое и малое в подаче такого рассказчика часто перемешивается или вовсе меняется местами, обиходный устный говорок разбивается то диалектными прозаизмами, то островками заемной высокой стилистики, с книжным оттенком или в казенно-официальной интонации. Драгоценную мамашу свою, неграмотную, но очень гордую, Коля Касаткин характеризует как «сердечно-сосудистую», чтобы тут же сокрушаться из-за ее «торопыгости», поскольку она дала в письме сыну «до такой степени ошибочную информацию». (Здесь и далее рассказ П. Нилина «Дурь» цитирую по журналу «Новый мир», 1973, № 5, стр. 91—104.) Очень любит Коля Касаткин словосочетания «в первую очередь», «как говорится» и особенно «вроде того». Вот он передает слова военкома: «Родина вроде того что желает увидеть тебя, как положено, на посту». Здесь «вроде того» — знак смущения, неуверенности, легкой запинки при переходе от низкой материи к высокому стилю. А вот пересказ письма сестры Манюни, той самой, что на профсоюзной работе: «Твоя семейная жизнь, имей в виду, Николай, находится под угрозой срыва, Танюшка вроде того что в открытую приводит домой с пристани подвыпивших мужчин...» В открытую все же или не совсем? «Вроде того». Приблизительно. Не только чужую речь, даже собственные свои умозаключения Касаткин мимолетно сопровождает этим присловьем, отчего самое простое, самое тривиальное сообщение неожиданно приобретает двусмысленность. «И представьте себе, подполковник этот оказался вроде того что прав». Дочитав рассказ, понимаешь, насколько ошибся подполковник, категорически не советовавший разводиться, поскольку это мол, «не советский стиль». И, значит, скромненькое «вроде того» в данном случае просто-напросто перечеркнуло всю остальную фразу.

Так всегда и во всем — то, что случилось с Колей Касаткиным, и то, как он об этом рассказывает, находятся в мучительном, подчеркнутом разногласии, доходя иной раз до пародийных несоответствий. «Ну, думаю про Танюшку, приеду — убью ее, тихую дурочку, поскольку, как видно из письма, она не мать своему ребенку и не жена своему мужу. Убью и все. Другого вроде того что выхода не вижу. Не миновать мне, одним словом, думаю, тюрьмы». Это после наговоров гордой, но неграмотной мамаши. Но вот приходит письмо от самой Тани, нежное и ласковое,— как на него реагирует наш служивый? «На такие слова я, понятно, не мог ответить грубо. Написал ей, что служба, мол, не мной придумана и не я один ее несу. Придется, мол, тебе, моя дорогая супруга, потерпеть, сколько надо, а там, мол, видно будет. Никого ни в коем случае не подыскивал я тут, как ты намекаешь в своем письме, и не собираюсь делать подобных глупостей. Береги, пишу, себя и нашу дочь, воспитывай ее в духе, прививай ей и так далее, как положено в настоящее время...»

Если это не карикатура, не автошарж, внушенный герою лукавым автором, тогда что же это такое?

Наша читательская работа над рассказом П. Нилина как раз и состояла в собственном, на свой страх и риск, сопоставлении двух его планов. За причудливой словесной тканью исповеди, несмотря на ее причудливость и одновременно благодаря ей, мы восстанавливали истинный смысл того, что же случилось между молодыми супругами, почему они так странно жили вместе и так одинаково в тоске и болезнях стали засыхать врозь.

Может показаться, что подобный структурный принцип делает рассказ «Дурь» вовсе неприменимым к повествовательным особенностям экрана с его «протокольностью», «объективностью», «фотографизмом» и так далее. На самом деле, напротив, сегодня, как никогда раньше, кинематографисты самых разных стран увлечены возможностями «субъективации» киноповествования. Когда во всеоружии цветного и «интроспективного» кинематографа художник не утверждает: «так было», а дерзко подчеркивает: «так я рас-

сказываю о том, что было». Иосиф Хейфиц лучше многих других подготовлен к такого рода экспериментам: кому, как не ему, многолетнему удачливому интерпретатору чеховской прозы, хорошо известно, что экранизация — не просто воссоздание того, «как это было на самом деле», а посильная попытка адекватного художественного мышления в предложенной первоисточником шкале. Возможность расшифровать так называемую «чеховскую действительность» без оглядки на предложенные Чеховым средства и приемы истолкования этой действительности, попытка проникнуть в мир Чехова без учета специфических правил движения в этом мире, навыков сопоставления его данностей никогда еще не приводили к полноценному художественному результату.

Между тем, в одном-единственном отношении творчество И. Хейфица предлагает своим исследователям загадку. Создатель акварельной «Дамы с собачкой» и строгой, суровой ленты «Плохой хороший человек» имеет в своем послужном списке и фильм под названием «В городе С.», этакий чеховский альманах по канве «Ионыча», населенный откровенными масками и карикатурами. Тонкий психолог, прозрачный лирик, И. Хейфиц создал не только «Дорогой мой человек» или, скажем, «Марию», где эпический размах повествования не мешает миниатюрной отделке поэтичных эпизодов, но и пробовал свои силы в кинематографе иного плана. В «Дне счастья», например, отмеченном заведомой, принципиальной апсихологичностью, почти плакатной показательностью столкновений чернейшего зла с самым чистым добром, мелодраматической (не в ругательном смысле) однотонностью характеристик, с загадочным вниманием к роковой силе обстоятельств, способных перечеркнуть человеческую судьбу.

«Единственная» — новое произведение как раз этого, другого И. Хейфица. Это, конечно, стилизация. Ткань нилинского рассказа, как мы видели, не только позволяла, но прямо подталкивала к подобным экспериментам. Но скажем, забегая вперед, что стилизация оказалась половинчатой, «просто» стилизацией, без того, чтобы за масками и карикатурами обнаружились новые, не исследованные до сих пор пласты реальности. Взятая из рассказа «Дурь» причудливая манера изложения событий перестала быть именно манерой изложения, а превратилась в последнюю инстанцию, в самый что ни на есть реальный мир, чья причудливость не толкает к размышлениям, не начинена динамитом новизны, художественного откровения, а как бы придает декоративную экзотику довольно простым событиям с самой незатейливой моралью.

На главную роль постановщик пригласил Валерия Золотухина, за которым, особенно после фильма «Бумбараш», прочно закрепилась слава мастера гротесковой, «антинатуралистической» манеры поведения на экране. Елена Проклова, которой выпало играть Таню Фешеву, — самая живая, самая достоверная фигура во всем фильме. Но и она, стоит приглядеться повнимательнее, тоже изобилует «сдвигами» и «смещениями», когда странность и причудливость характера не оправдываются тщательно подобранными жизненно достоверными деталями, а, напротив, оттеняется, подчеркивается, подается как бы в концентрате.

Было бы, наверное, естественно, если бы этот общий ключ отыгрался, скажем, и в изобразительной манере повествования — не обязательно приемами, так дерзко и старательно заявленными «Романсом о влюбленных», с прямым обнажением экрана как именно экрана, сюжетной истории — как именно истории, «романса», баллады с открытой моралью, но все же, конечно, с поисками в той стороне, с подчеркнутой условностью повествовательной манеры, с явным акцентом на экспрессивной стороне кинематографической лексики, с пристрастием если не к поэзии, то, во всяком случае, к этакой антипрозе, к игровому преображению бытового жизненного материала.

Этого не случилось. Мир, предложенный нашему взору художником-постановщиком В. Светозаровым, как раз самый что ни на есть

«Единственная». Таня — Е. Проклова, Николай — В. Золотухин

протокольный мир повседневного нашего быта. Никакой выдумки, никакого исподволь преображения и расцвечивания: все залито всезаполняющим ровным светом, все легко узнаваемо, стереотипно. Вот это — двор автобазы, это — квартира в стареньком домишке, это — новостройка по типовому проекту. Здесь ресторан «Уют», в дневное время — столовая, каких очень много во всех городах; а тут — помещение народного суда, пусть маленькое, пусть тесное, зато снова хорошо и старательно освещенное, без того, чтобы лишняя тень помешала нам приглядеться к малейшей реакции самого второстепенного зрителя, при том, что сами эти реакции — тоже просты, стереотипны.

Тут было зияющее противоречие — между гротесковыми сгущениями характеров, крученными репликами, экзотическими и хлесткими, как афоризм,— и вполне жизнеподобным миром, в котором разворачивалось действие. Пытаясь примирить эти крайности, оператор Г. Маранджян нашел выход в простоте, сверхпростоте изобразительно-монтажного мышления, даже как бы в простоватой ее манере. Камера все время опасается подвести Касаткина-рассказчика, разоблачить странность его холодком объективистского всеприятия мира: неважно, мол, что ты там увидел, а вот что было «на самом деле». Из этой боязни подвести она не предлагает нам никакого собственного адеквата происходящего, а всего лишь тушуется, растворя-

ется, нивелируется, сводит свою роль к самому необходимому минимуму. В полном согласии с режиссерской концепцией оператор предлагает нам самое что ни на есть п р я м о е кино, когда ч т о и к а к вполне уравновешены и каждый кадрик, всеми своими составляющими, звуком и движением, актерской мимикой и предметами обихода, согласно, почти что в унисон, говорит одно и то же, принципиально отвергая какую-то сложность или противоречивость. Этакая субъективация навыворот: изощренное воссоздание «средней» киноречи, расхожих кинематографических трюизмов.

Та же двойственность в еще большей степени характерна для драматургии (авторами сценария в титрах помечены на равных П. Нилин и И. Хейфиц).

С одной стороны, сценарий не только не боится «сгущений» и «условностей», но даже прямо добавляет, заостряет и усугубляет их, когда, например, цитаты из рассказа-исповеди, теперь, без долгих околичностей, раздаются всем персонажам, иногда даже с ущербом по части смысла, на грани превращения в слово-орнамент, в слово — декоративный элемент. «Так, мол, и так, дорогой сыночек, живем небесполезно, смотрим телевизор, все здоровы, слава богу, на местах и в тепле...» Так писала мамаша Николая в письме к нему — или это уже он, пересказывая письмо, что-то поправил и сгустил? Должно быть, было и то и другое. Нормальная, складная фраза, пройдя через два фильтрующих устройства, приобрела гротесковый характер, хоть Бабелю впору. В фильме нет никакого письма, и мать Николая, только-только увидев сына после трехлетней разлуки, торопится, с места в карьер, сообщить ему: «Нам-то что? Живем, слава богу, небесполезно, телевизор смотрим, «Рекорд» последний, квартира, мусоропровод, здоровы, в тепле, все на своих местах...» После чего, вразрез со всякой бытовой достоверностью, она тут же открывает сыну глаза на плохое поведение его жены. Выслушав страшное известие, Николай из рассказа, как мы помним, решал: «Приеду — убью ее, тихую дурочку». Чьи это слова про «тихую дурочку» — того, прежнего Николая, который собирался убить, или этого, нынешнего, рассказывающего о тогдашнем своем решении? Скажем так: это сумма, итог тогдашних и нынешних чувств исповедующегося. Когда в фильме Николай, услышав страшную весть, бьется на руках родичей, выкрикивая: «Убью ее, тихую дурочку!» — об итоге, сумме не приходится говорить. Перед нами всего только условный знак, иероглиф без семантического ядра, эффектный декоративный штрих — и только. Или соображение, что, мол, не последний же я какой-то навозный жук,— оно само навертывается на язык Николаю, когда, задним числом, много спустя, он осознает, что устраивал разгульную свадьбу как бы из мести, желая всем показать и, в первую очередь, бывшей своей жене: знай наших!.. И то же самое соображение странно, нелепо, жутковато звучит в его выкрике на свадьбе по поводу опоздавших музыкантов: «Да! Почему опаздывают? Я не какой-нибудь навозный жук!..» Тоже вроде бы «знай наших», да ведь совсем другое, в ином коленкоре. Тут именно что в строку ставится неуместное лыко, человека ловят на слове, произнесенном в другой обстановке, в ситуации исповеди, и обличают принародно. Такая «характерность», отчуждившаяся от своего носителя, лишенная естественного корешка в характере, чем дальше, тем больше смахивает на маску.

Но мы забыли про другую сторону сценария. А именно: все пусто́ты рассказа, требующие по законам связного кинематографического повествования заполнения добавочным жизненным материалом, последовательно заполняются первым, всегда — самым первым, что плывет в руки, самым очевидным, лежащим рядом, не надо даже далеко тянуться. Стоит только Николаю рассказать в купе о своей мечте вернуться на Дальний Восток, уже для работы на «гражданке», как среди пассажиров оказывается собственной персоной вербовщик, тут же хватающий его за руку и пытающийся, не сходя с места, заключить договор. Судебное заседание, сама процедура развода в рассказе оказалась выпу-

щенной — не тут была кульминация житейской истории Николая и Тани, не в мудрых глазах судьи, не в озабоченных лицах народных заседателей. В фильме маленький зал суда до отказа набивается в с е м и персонажами картины. И эти персонажи участвуют в заседании самым активным, по-театральному ярким образом: хохочут или сочувствуют, бросают реплики, рвутся выступать и даже получают, как увлекшийся Журченко, стакан воды в лицо от разгневанной героини. Театральным аттракционом становится и новая свадьба Николая — пиршественное застолье из квартиры молодоженов перенесено в тот самый ресторан, где работает Таня. Как в «Дне счастья», тонкий и лиричный режиссер, должно быть, не без улыбки наблюдает за игрой мелодраматических контрастов: там, за богатым столом, красивый жених целуется с невестой в фате, друзья кричат «горько», а начальство подносит широким жестом ключи от новых апартаментов, тогда как здесь, на тесной, грязноватой кухне, подруги утешают плачущую Таню.

Логика добавок, как видим, однозначна: они тоже условны, но особой условностью. Перед нами как бы кулисы довольно необычной истории — так вот, эти кулисы старательно и безудержно подводят под всю историю общий знаменатель, стандартный трафарет.

Маленький рассказ вырос в полнометражное драматургическое повествование, но персонажи его не только не разжились новыми, неожиданными чертами, но, напротив, оказались прямолинейнее, банальнее, «классицистичнее». Это относится и к мамаше Анне Прокофьевне (Л. Соколова) и к сестрице Манюне (Л. Малеванная) — не образы, не типы-концентраты, а унылое воплощение одной-единственной функции (злыдни-свекрови или казенной души «профсоюзницы»). Рядом с Манюней вырос из ничего, как нечистый из преисподней, нахалюга Журченко — и тоже оказался среднекинематографическим общим местом пошляка-пройдохи, которое многократно выпадало воплощать Вячеславу Невинному (правда, никогда еще — в таком алгебраически абстрактном стерильном виде).

Серость, душевное скудоумие, эмоциональное невежество — вот с чем воюет художник. Но как только «серость» превратилась в характеристическую краску, фильм начинает терять значение документа, социально-этического исследования определенного жизненного пласта. «Серый» мир пошлости и бездуховности становится метафорическим, карнавально-показательным.

Чего же странного, что взаимодействие этих двух тенденций, центробежной и центростремительной, деформирует основную мысль нилинского рассказа, подает ее в размытом контуре туманного ореола, а под конец так и вовсе смазывает, нивелирует, лишает горькой интонации вопроса без ответа. Рассказ, как там ни суди, был о человеке, который любил и прощал, очень любил и многократно прощал, пока не переполнилась гневом его терпеливая душа. Автор рассказа не торопился, подробно перечислял каждое из испытаний, встающее перед Николаем. Вот одно письмо о нехорошем поведении жены, но вот же ее собственное письмо — откат, вот второе, третье письмо, от сестры, от брата, но опять письмо Танюшки — и опять откат. Вот откровенность четырехлетней Эльвирочки, сначала — про сержанта дядю Шурика, потом — про какого-то Потапова, что привозил всегда духи и конфеты... Ну, и венец всему — пошлая, отталкивающая в своей сверхбанальности сцена адюльтера: «В третьем часу ночи, таким образом, заезжаю я к себе домой — и что же я застаю? Я застаю свою жену на нашей, как говорится, семейной постели — вы не поверите и ни за что не угадаете с кем — с этим самым Костюковым Аркадием Емельяновичем, с этим вроде того что пожилым крашеным дьяволом шестидесяти, можно сказать, лет. Картина? Вот именно. И этот уже совершенно старый черт, приводя себя, как говорится, в порядок, этак усмехаясь от своего же конфуза и снимая со стены гитару, на которой опять, должно быть, играл тут свою сюиту, говорит мне: извини, говорит, если можешь, Николай Степанович, но я не мог не уступить дамскому капризу. Такая, говорит, у нас получилась эмоция...»

Чопорный наш кинематограф не вынесет такой нагрузки пошловатых подробностей. Прегрешения Тани против супружеской морали приходится и уменьшать в масштабах и подзанавешивать флером намеков. Потапова вымарали совсем, сапоги дяди Шурика, правда, уцелели, но поди разберись, что там за отношения встают за словами ребеночка-малолетки. О том, что увидел в окошко не вовремя вернувшийся Касаткин, нам тоже предстоит лишь догадываться, поскольку на наших глазах ничего двусмысленного Танюша со своим музыкальным руководителем не позволяла: экое, право, событие — он поцеловал у нее руку... Так что, вполне может быть, все привиделось в воспаленном воображении Касаткина. Но тогда о чем же картина? О мужской мнительности, из-за которой распалась семья? О том, что надо быть внимательнее друг к другу?

Соображение это тем более основательно, что Елена Проклова горячо, увлеченно и страстно играет как раз женщину н е в и н о в н у ю. Ее словесное на суде признание в «фактах измены» ничего не меняет — так оно мимолетно, невнятно, так надрывно,—не оставляет ощущения, что это судебная ошибка, самооговор. Какие там «измены», когда ни на секунду, ни на долю секунды не теряет она из виду своего Коленьку, живет им, дышит, для него, для семьи только и существует. Есть у нее, правда, и своя мечта, свой талант — пение, но вопрос об «или—или» ни разу не поднимался, да и не мог встать в таком повороте. Та, прежняя Танюша, из рассказа, увешанная слухами и сплетнями, изобличенная на месте преступления, все-таки говорила о себе как о «бабе беспутной, но честной и чистенькой», и бедный Коля не в силах был понять, как с честностью и чистотой можно связать крашеного козла Костюкова в супружеской постели. Эта, нынешняя Танюша тоже произнесла все слова про себя, «беспутную, но честную и чистенькую», только совсем с иной интонацией — не предвестьем загадки своего характера, а абсолютной, незамутненной исповедью праведности. Для Тани в исполнении Е. Прокловой нет никаких туманностей, умолчаний, никаких двусмысленных ситуаций и намеков. Она играет ангельскую чистоту, несправедливо и беспочвенно оклеветанную.

Отметим еще, что разгадка ее характера, совмещение, выражаясь прежним слогом, чистоты и порока, вовсе не обязательны. В рассказе нам разрешено предполагать все, что заблагорассудится, от неукротимости темперамента до повышенного любопытства и нигилистического недоверия к любым человеческим установлениям. «Я многое еще не совсем понимаю. Ни вокруг себя, ни в себе. А врать, как другие, даже самой себе, не хочу». Положим, опять-таки не ответ, но хоть указание направления. Как и ссылка на Достоевского в речи лектора, внимательно, терпеливо и заинтересованно расспросившего Николая обо всех подробностях его житейской истории. Не в том, конечно, суть, что Таня — вариант Настасьи Филипповны из общепитовской столовой. А в том, что молодых супругов коснулось на крутом повороте судьбы что-то «высокое» из пресловутых «вечных вопросов», решать которые они не готовы. Недаром (как мимоходом, но жестковато отмечено в рассказе) сколько ни спрашивал Николай книжек Достоевского, он в армейской своей библиотеке так и не мог их получить, зато по созвучию фамилий ему предлагали Бабаевского.

Так и существует в рассказе эта полуразгадка Таниного характера. В фильме не упоминается ни лектор, ни его совет почитать Достоевского (до этой мысли вдруг сам, своей головой доходит Николай, когда принимается ухаживать за будущей второй своей женой Наташей). Зато мы услышим в фильме песенку «Сердце красавицы склонно, пардон, к измене», увидим рекламный плакат французского фильма «Жестокая любовь», уловим слова Танюши: «Вот и у нас получилось, как в фильме, жестокая любовь...» Такие отгадки ликвидируют вопрос. Как ликвидировали они под корень и самого плешивого козла Костюкова с его никому не нужной сюитой, исполняемой на гитаре, с его красивым словом «эмоция», мучающим Николая, потому что неизвестно шоферу, что же оно означает в данном конкрет-

«Единственная». Таня—Е. Проклова

ном случае. Плешивый козел был заменен сочной, богатой на оттенки фигурой руководителя самодеятельности Бориса Ильича, мрачноватого человека, явно себе на уме, необеспеченного, неприкаянного... На минимальной площади трех микроэпизодов Владимир Высоцкий отточенными, но по неизбежности внешними, острохарактерными штрихами сооружает резкий, граверный, жестковатый силуэт колючего и, может быть, несчастного, но явно незаурядного человека. Такого можно и полюбить и пожалеть, к такому можно питать благоговейную признательность, как к проводнику в иные, неведомые сферы — музыки, сцены, всего, что называется «талантом» и где единственно человеческая незаурядность отливается в материальную плоть. У такого есть главное — атлетизм духа, то, чего никогда не было и, наверное, не будет у любимого Таниного муженька...

Говоря языком юридических терминов, съемочная группа выносит Тане Фешевой следующий оправдательный вердикт: «Виновность подсудимой не доказана, но если бы она и была доказанной, имеются явные смягчающие обстоятельства».

В результате подобных поправок проблема эволюционирует в псевдопроблему, драма приобретает вид роковых страстей почти что на ровном месте, а прописная угловатая показательность всех перипетий легко исчерпывается моралью такого примерно типа: знайте же, о жестокосердые, что шофер и официантка тоже чувствовать умеют.

В нашем распоряжении дополнительная

информация для размышлений на эту тему — аннотация руки самого постановщика, предпосланная монтажному листу картины. Читаем: «Порывистая, безотчетная, впечатлительная натура Тани не справилась с бескомпромиссностью ее любви. Такое большое чистое чувство не прощает ни ошибок, ни измен, ни минутных увлечений. И это она поняла слишком поздно. Ее муж — Касаткин, умевший прощать ей ее ошибки и умевший ждать, тоже оказался в растерянности перед случившейся изменой... И вот теперь единственная любовь из силы созидательной превращается в разрушительную силу. Бывшие супруги, продолжая любить друг друга в разлуке, чувствуют себя несчастными. Танюша уже не мечтает о своем музыкальном кружке, потускнела и мечта Касаткина о берегах Байкала... Тяжелое испытание чувств сделало обоих молодых героев взрослее, вдумчивее, духовно обогатило их и очистило. Большая любовь не проходит. В этом заключена их надежда на перемену к лучшему. И хотя фильм не ставит назидательной точки, вывод подготовлен всем развитием этой грустной, но в конечном счете, оптимистической и поучительной истории». Какая уж там еще «назидательная точка». Фильм, пересказанный таким образом, уже целиком исчерпан набором дидактических формул.

Процитирую одно местечко из рассказа — специально по части взросления героев, их духовного обогащения и очищения. Итак:

«Вообще я всегда смеялся над этими алкоголиками, которые скидываются по рублю у продуктовых магазинов. И вот, представьте,— сам почти что дошел до этого.

Вечером выпью и как будто забудусь, как будто убегу от самого себя. А утром опять с еще большей силой разламывает башку от стыда и тоски. И весь свет не мил...

И теперь, если слышу, что какой-то мой знакомый или приятель где-то курсы какие-то закончил, получил какую-то премию или новую должность занял, злоба меня охватывает на такого человека, будто он меня обокрал. Будто все передо мной виноваты и я всех хочу поскорее и построже наказать.

Иногда теперь я сам пугаюсь этой своей злобы, которая точит исподволь мое сердце. Но освободиться от нее, от этой злобы, уже не могу, как не могу уйти, убежать, уехать от себя лично ни на Дальний Восток, ни куда-либо. Не могу никуда спрятаться от себя самого вот такого, с тяжелым, свинцового цвета лицом, которое смотрит на меня по утрам из зеркала».

Страшно? То-то и оно. И пугаешься, и болеешь душой, и сострадаешь. Потому что за кружевом громоздких фраз, за набором нарочито простоватых предложений видишь вдруг — оно самое, настоящее, поворот, которого не ждал.

Другой кусочек — из начала рассказа, но все на ту же тему.

«С Эльвирой я больше не заводил посторонних разговоров — про Шурика или про какого-то Потапова, старался, чтобы она их поскорее забыла. Приносил ей игрушки, сладости, ну, что ребенку надо. Играл с ней. Даже на руках два раза перед ней прошелся — невесть какая хитрая штука. Но сердце к Эльвире, хотя она и вылитая я, не лежало. Говорил я себе, что это, мол, дочь твоя, что ты обязан и все такое, а сердце все равно не лежало. Но это уж, наверное, особый разговор».

И опять страшновато. Потому что откровенность эта, пусть не покажется она чрезмерной, защищает от инфляции остальные перипетии сюжета — не дай бог, он будет прочтен как кукольные, несерьезные «роковые» страсти вполне несерьезных, хотя и абсолютно взрослых людей.

Ни тот, ни другой отрывок не нашли дороги на экран. Реальность вообще, как было уже отмечено, не получает туда доступа, если не преобразуется в маски, личины, иероглифы. Фильм получается не про «нас», а про «них», у которых все не так, все не как у людей, которым, пожалуй, можно посочувствовать, как сочувствуешь ребенку, который сам же и причинил себе боль, но уж сострадать-то никак не будешь — чересчур «понарошку» развертываются эти страсти, эти драмы, измены, прощения и гибель в разлуке.

Е. Стишова

Сюжет для небольшого рассказа

Камера неторопливо идет на нас из глубины кадра вдоль узкого вагонного коридора, успевая захватить в поле зрения и спящего ребенка, и молодую скуластую женщину с раскосыми глазами, надо думать, типичную пассажирку дальневосточного экспресса, и обычную дорожную снедь на столике, покрытом казенной салфеткой. А за окном — Байкал в немыслимой красоты кучевых облаках...

Поэтика фильмов И. Хейфица максимально приближена к жизни в самых ее привычных, житейских формах. Стоит переступить порог любого из них, как тебя обступит обычная жизнь — со всеми мелочами, трогательными случайностями и как будто не идущими к делу подробностями.

Для Хейфица великое не отменяет малое, а малое не стесняется своей малости, не унижается в присутствии великого. Малое на равных правах соседствует с великим: одно проистекает из другого, как смена времен года, как переход дня в ночь.

Герой любуется панорамой Байкала в вагонном окне, а встречный ветер влепляет ему в лицо спитой чай, выплеснутый из окна соседнего купе. Имеет ли этот курьез отношение к тому, что произойдет дальше? Не имеет. То, что жена Гурова не писала в письмах «ять», а Каренин имел привычку до хруста стискивать пальцы, чем раздражал Анну, не определяет сути взаимоотношений. Но прозу делают подробности. Хейфиц знает этот непреложный закон. Он любит и чувствует прозу. Любит «мягкую» чеховскую драматургию, в которой есть незавершенность самой жизни, любит такое вот неторопливое, подробное письмо. Он новеллист, рассказчик. Крупные формы удаются ему меньше, чем локальные. В излюбленной им форме рассказа, на камерном плацдарме он достигает куда большей глубины и концентрации мысли, чем на вольных просторах романа. Примечательно, что и в крупных вещах И. Хейфица центростремительные силы, характерные для рассказа, все-таки преобладают. Фильм «Салют, Мария!» куда лучше смотрится по частям, чем в целом. Это все-таки не роман, а скорее цикл рассказов, объединенных единой темой и сквозными героями. На малом пространстве человека виднее! А Хейфица всегда тянет рассмотреть своего героя поближе, в той крупности, которая позволяет увидеть жизнь духа, отраженную в глазах, в игре лица, в жесте.

В этом смысле рассказ П. Нилина «Дурь» оказался идеальным для И. Хейфица. Словно в расчете персонально на этого режиссера, в нем заложено его любимое художественное задание: взять «частный случай» и показать его нравственную амплитуду.

Героев двое — он и она; место действия — окраины большого города, где живет семья героя и куда он возвращается, отслужив срочную службу. Здесь-то и происходит одна из тех житейских историй, которые если и примечательны, то лишь в кругу непосредственных участников.

Мир не содрогнулся от того, что шофер Коля Касаткин развелся с Танюшкой Фешевой, официанткой из местного ресторана, потому что она, Танюшка, ему изменяла. Мир попросту не заметил этого факта. Николай Касаткин продолжает жить и работать, как и бывшая его жена. Женился даже, взял жену не хуже прежней. И все-таки что-то неладное творится с ним, плохо ему, тошно, жить не хочется. А что с ним происходит — того понять он не может, хотя и пытается... Такой сюжет. Сюжет для небольшого рассказа, уточнил бы чеховский герой. Рассказ П. Нилина и впрямь небольшой — страниц десять журнального текста.

Но, как известно, художественная ценность произведения не зависит от того, насколько монументален его сюжет.

«...Каждое поэтическое произведение должно быть плодом пафоса, должно быть проник-

нуто им,— писал В. Белинский.— Без пафоса нельзя понять, что заставило поэта взяться за перо...» А пафос, другими словами (опять же по Белинскому), страсть художника — это уже внутренние параметры произведения. Они-то и определяют истинное пространство сюжета. Эйзенштейновские сюжеты куда более монументальны, чем человеческие истории, положенные в основу «Члена правительства» А. Зархи и И. Хейфица или «Машеньки» Е. Габриловича и Ю. Райзмана — классических произведений советского кино.

У Эйзенштейна поэтика и пафос равновелики друг другу, как у Шекспира. В пушкинских «Повестях Белкина», в прозе Чехова, в фильмах Чаплина другой тип взаимоотношений поэтики и пафоса. В творчестве самого Хейфица просматриваются оба эти типа. После «Большой семьи», фильма программно-социального, он поставил «Дело Румянцева» — вещь камерно-лирическую. Но нравственный пафос фильма, да еще на фоне общего движения искусства к образу «простого человека», вырывался из скромного сюжета, как пар из котла. В конце 50-х годов сама эта скромность была полемической, как и выбор героя — молодого шофера, примечательного не трудовыми подвигами, а прежде всего неброским чаловеческим обаянием...

В искусстве всякий сюжет сколь мал, столь и велик. Литературная легенда гласит, что Пушкин подарил Гоголю сюжет «Ревизора». Этот подарок сыграл историческую роль в развитии русского реализма именно потому, что Пушкин преподнес его Гоголю — никому иному. А совсем недавно А. Эфрос взял у Гоголя водевильный сюжет «Женитьбы», снял слой традиционных трактовок и увидел в нем не комедию нравов, а философскую драму выбора.

Время предъявляет свой спрос и на сюжеты. На авансцену неожиданно выдвигаются проблемы, которые еще вчера значились во втором эшелоне. Каких-нибудь два-три года назад никто не предполагал, что некогда скомпрометировавший себя «производственный» роман вдруг переживет бурное возрождение и выйдет на стрежень главного направления в искусстве. А в середине 50-х годов киноискусство одерживало свои главные победы как будто бы в стороне от столбовой дороги. Психологическая и бытовая драма потеснила драму социальную. Так восполнялись пробелы периода «малокартинья»: истосковавшись по человеческому теплу, по «простым историям», кинематограф оттаивал, отогревался, заново обретая язык чувства. Этот процесс демократизации искусства уже к концу десятилетия вывел кинематограф на рубежи «Коммуниста», «Баллады о солдате», «Журавлей».

В искусстве не редкость, а правило, когда парадоксально связуются между собой произведения, процессы, художественные явления. Работа на боковых путях имеет порой для развития искусства стратегическое значение, как это и было в середине пятидесятых. Зато в начале пути, в двадцатые годы, молодой революционный кинематограф был целиком сосредоточен на линии огня, на главном направлении. Искусство движется по компасу истории.

В основе «Романса о влюбленных» лежит «простая история», если хотите, частный случай, взятый в эпическом регистре.

Здесь эпосу отдано то, что обычно принадлежит лирической и бытовой драме. Парадоксальность такого приема обнаружила свои достоинства. История шофера и поварихи впрямую соизмерена с эпохой, вписана в звенящий от напряженного ритма суперсовременный контекст. И даже порой оттеснена им на второй план: жанр нет-нет, да и входит в противоречие с материалом. Ведь зрителей, судя по письмам и опубликованным откликам, больше всего мучили такие вопросы: почему Таня не дождалась Сергея? почему вышла замуж? почему она «вся другая»? Очевидно, в данном случае недостает психологических мотивировок. Материал фильма их требует, и зрителю нет дела до того, что предмет эпоса — данность, а не процесс, и что стоило бы фильму углубиться в мотивировки, как он утратил бы свою монументальную поступь.

Герои «Единственной» — шофер и официантка — взяты авторами в иной крупности,

«Единственная». Таня — Е. Проклова, Борис Ильич — В. Высоцкий

пожалуй, полярной «Романсу». Коля Касаткин и Танюшка Фешева живут своим временем, особо не задумываясь ни над собой, ни над своим местом в мире, не мучась «проклятыми вопросами». Их личная драма происходит в общем-то тихо. Но едва начинаешь выяснять существо этой «тихой драмы», как камерное ее пространство неудержимо ширится, и мы оказываемся на просторах, где уместны, да и необходимы, иные, более масштабные измерения.

●

...Вернемся, однако, к вагонному окну, откуда оператор снял панораму Байкала. Когда камера отойдет в глубь купе, мы увидим худощавого молодого человека с приветливым, добрым, ничем особо не примечательным лицом. Через несколько минут мы узнаем, что Николай Касаткин (В. Золотухин) возвращается домой с места службы, что у него есть жена Танюшка и маленькая дочь по имени Эльвира. Конечно же, И. Хейфиц не мог не оценить такую деталь, как это манерное имечко,— господи, кто в наше время называет дочерей Эльвирами! — и выложил эту карту в первом же эпизоде, еще до встречи героя с семьей. Первый камешек брошен, и, дабы не остыла наша память, режиссер приводит своего героя в дом матери раньше встречи с женой.

У Нилина наоборот — сначала Коля бежит в кафе к Танюшке, а уж потом идет навестить родню. Но режиссеру рокировка необходима: не для того только, чтобы завязать действие —

дома Николаю и сообщают впервые, что Танюшка ему вроде бы неверна. Перестановка нужна, чтобы завершить экспозицию Колиного характера.

Среда в бытовом ее измерении — непременная характеристика героев И. Хейфица. Здесь-то он доводит до совершенства свою игру деталями (уроки Чехова!).

...В рассказе этого эпизода нет. Он как бы сконструирован режиссером, собран буквально по крупицам из великолепного своей точностью нилинского текста. Хейфиц вообще чуток к слову, он видит его пластический образ. И, конечно же, такие нилинские фразы, как «живем небесполезно, смотрим телевизор» (это мать), или «убью ее, тихую дурочку!» (это Коля про жену), режиссер использовал и как реплики и как ремарки.

Благообразное мещанство переселилось из пошедшего на слом домика в эту новую квартиру вместе с телевизором марки «Рекорд», полотер же, как видно, приобретен по причине паркетных полов. Сестра Манюня (Л. Малеванная), профсоюзный работник со свежей прической типа «хала», сообщает брату под вой полотера, что его семейная жизнь «под угрозой срыва». Но маленький семейный скандал, разгоревшийся было после этих слов, стихает так же быстро, как и вспыхивает. Чувствуется, здесь нередко говорят на повышенных тонах, и благостность на лице матери (Л. Соколова) мгновенно сменяется привычно агрессивным выражением: на всякий случай она всегда готова к бою, как, впрочем, и Манюня, женщина, видно, одинокая и несчастная, хотя надежд еще не потерявшая.

Эта сцена, как и фильм в целом, работает на микрооборотах. Детали, штрихи, реплики складываются в систему мотивировок, вне которой не понять героев — ни их подчас необъяснимых поступков, ни их человеческой сущности.

Но вот в действие вступает Танюша (Е. Проклова), и мы вместе с Колей ошеломлены ее «невозможной красотой».

У Нилина Танюшка отражена в зеркале Колиной обиды и боли; ее изменчивый облик все время остается в тени — черт не различишь, только контуры, силуэт. В фильме положение героев уравновешено относительно их общей драмы. Рассказ написан от первого лица — это исповедь, «крик души», заблудившейся в сложностях жизни. В фильме «Единственная» (сценарий П. Нилина и И. Хейфица) рассказ переведен в другое спряжение, иными словами, теперь он объективирован. Монологический рассказ превратился в диалогический фильм. И если у Нилина мы воспринимали Танюшку с ее необъяснимыми выходками как бы сквозь Николая и могли только гадать об истинных причинах ее взбалмошного поведения, то у Хейфица он и она действуют на равных. У каждого свои резоны, своя вина. Но и своя правота.

Режиссер видит свою героиню прелестной юной женщиной во всем торжестве жизненных сил. В ее длинных, умело подкрашенных глазах душа светится, и бьется в них радость такая огромная, что на всех хватит и еще самой останется.

Авторское указание — «женщина невозможной красоты» — режиссер разрабатывает строго в русле своей концепции, порой даже слишком в русле, не оставляя тех необходимых зазоров, которые зритель мог бы заполнить собственной фантазией. В рассказе такие зазоры были, и потому образ двоился, ускользал, и Танюшка представала то богиней, то, попросту говоря, дешевкой. В фильме образ ее введен в берега твердой режиссерской рукой, и в этом есть осознанный выбор художника. Работа экранизации не обходится без потерь, но в данном случае потери на счету сколько у режиссера, столько и у киноискусства с его зрелищной природой. «Одна из важнейших особенностей киноискусства,— писал М. И. Ромм,— к о н к р е т н о с т ь и г р у б о с т ь. Я с удовольствием заменил бы слово «грубость» каким-нибудь другим более деликатным словом, но, по совести, не могу этого сделать».

Не этой ли грубости кинематографа опасался И. Хейфиц, когда пошел на купюры в образе главной героини? Ведь одно дело, когда факт Танюшкиной измены излагается в рас-

сказе. Всего несколько фраз, и нам ясно, что Татьянин мимолетный роман с плешивым руководителем вокального кружка не робким объятием завершился, как это показано в фильме. Режиссер не захотел впрямую компрометировать свою героиню, не захотел ставить ее под удар. Ведь ему надо, чтобы зритель Татьяну понимал при всей ее неправоте! Чтобы зритель сочувствовал ей!

Не потому ли и «невозможная красота» Танюшки Фешевой открылась нам не в броском лике «светской львицы», хотя рассказ намекает как раз на такой вариант? Но режиссер смотрит на героиню влюбленными глазами героя. А для того она осталась «девой-грезой» — ведь было время, он и подумать о ней не смел, да и сейчас, после двухлетней разлуки, верит и не верит, что эта женщина, на которую заглядываются все посетители кафе, и есть его жена Танюшка.

Мы могли бы усомниться в праве экранизаторов на свою трактовку образа, если бы она упрощала или вовсе снимала проблематику литературного первоисточника. Но в том-то и дело, что откровенно романтизированная по сравнению с рассказом трактовка женского образа, на мой взгляд, не упростила, а даже усложнила его концепцию.

●

За семейным столом, собранным в честь возвращения главы семьи,— в эпизоде, где режиссер снова дал моментальный типологический срез «среды обитания», Танюшка, конечно же, царица бала. Ласкова, обходительна со всеми: вся она, до донышка, здесь, за этим столом — с мужем, с дочерью Эльвирой, с дорогими гостями. Словно ничего другого ей и не надо. Душа ее воплощена, и полнота женского существования заменяет Танюше все другие радости жизни. Она не замечает, что свекровь бросает на нее мрачные взгляды — ты, мол, воркуй, я-то тебя насквозь вижу; она не понимает, что руководитель вокального кружка Борис Ильич (В. Высоцкий) — отпетый пошляк, и глядит почти что с обожанием на его разочарованное лицо и сильно потертую замшу. Ей милы и Колина сестра Манюня, торжественная, как корабль под парусами, в своем выходном наряде, и Манюнин спутник по фамилии Журченко (В. Невинный), громко возвестивший о себе анекдотом, которого он, впрочем, так и не закончил, увлекшись едой. Но вот она запела — да с такой душой!—«Утро туманное, утро седое»... И когда не осталось уже никаких сомнений, что перед нами ангел, безвинно оклеветанный обывателями, малышка Эльвира вдруг обрадованно спросила, не приехал ли дядя Шурик. И громко объяснила, что сапоги — те, что Коля носит на работу, принадлежат, оказывается, дяде Шурику, который частенько тут ночевал,

Танюшка слегка нахмурилась, но с голоса не сбилась — лишь очаровательным жестом погрозила дочке: брось, мол, болтать глупости. Только «сердечно-сосудистая» Колина мать многозначительно выплыла на кухню. Там, на кухне, Коля ей и сказал: «Что было, то было. Того поменять мы уже не сможем. А жизнь тем более дальше идет».

В. Золотухин играет свойского парня — из тех, что за товарища в ночной рейс поедет, не сочтет за одолжение, а если кого подбросит попутно, то рубль не сдерет. Таких любят. С ними хорошо. Ясно как-то — и вокруг и в себе. Колин портрет вот-вот появится на Доске почета, а держится наш герой более чем скромно — неприметно, тихо: не тщеславен он и не честолюбив. И «мечта-идея», о которой он всем рассказывает, наивная какая-то, негероическая. Хочет Коля с женой Танюшкой и дочерью Эльвирой уехать на Дальний Восток, к Тихому океану — туда, где он службу проходил. Очень ему там места приглянулись.

Герой Золотухина простодушнее, чем его литературный прототип. Тот был покрепче, позубастей и, пожалуй, более искушен в житейских делах. В этом смысле они с женой были ровня. Золотухинский Касаткин лиричен, мягок и слабоволен. Эти черты в кинематографическом герое не случайны. В игре, которую ведет режиссер, все важно, все в строку.

В. Золотухин в каждом кадре помнит, что

«Единственная». Таня — Е. Проклова, Николай — В. Золотухин

его герой — шофер. Образ Тани лишен той социальной конкретности, какая есть у Николая. Проклова играет не официантку из ресторана, а вариант русского женского характера. И это опять-таки не актерский произвол. Режиссура создает плацдарм для широкой трактовки всей проблематики фильма. И. Хейфиц пытается докопаться до истоков — не загадка женского характера, не «странности любви» занимают его. Он хочет показать, что драма героев глубже, чем крушение любви. Что это кризис личности. Вот срез, на котором Татьяна и Николай, такие разные, обнаруживают свое тайное двойничество. Их нравственное сознание пребывает в том состоянии детского простодушия, когда человек живет, не признавая над собой собственного суда, норм, самим себе установленных. Танюшка говорит правду, когда объясняет в суде, что, хотя мужу и изменяла, но «чувства любви не утратила». Коля же, привычно наследуя обычные моральные нормы, придавлен консерватизмом привычного настолько, что не имеет смелости поверить собственному сердцу. Он поступает, как надо, как принято, и терпит крах.

Единственная любовь тем и поверяется, что она равновелика всей жизни — не протяженностью, конечно, здесь мера более емкая. Здесь любовь и жизнь — тождество.

Наши герои этого не понимают. И на драму крушения любви накладывается драма души, бессильной осознать самое себя.

Русская литература никогда не упускает из поля зрения героя, который обретает самосознание ценой трагического опыта. И сегодня он ей интересен не меньше, чем в пору «натуральной школы». Андрей Платонов, Валентин Распутин и, конечно же, Василий Шукшин исследуют социальную личность, что не стремится быть на виду у жизни, но именно вследствие этого обязана быть на виду у искусства. Потому что именно искусство дает ей возможность познать самое себя.

Такого героя в кинематограф привел В. Шукшин и, словно предвкушая возможные споры вокруг своего Пашки Колокольникова, дал фильму полемическое название — «Живет такой парень». А раз живет такой парень на свете, уже тем самым он достоин того, чтобы стать объектом художественного исследования. Полемично, кстати, было не только название — в фильме слышался спор автора с самим собой. Утверждая своего героя в лице Пашки Колокольникова, Шукшин не только прокламировал свои позиции, но и уяснял их для себя самого.

«Негероический» Пашка в конце концов совершает героический поступок — предотвращает серьезную аварию. И когда к нему приходит корреспондентка из областной газеты, чтобы в лучших традициях отразить подвиг героя, то Пашка, что называется, не может ей соответствовать. Нет в нем искомой героической типологии, а подвиг — есть.

Социальное и нравственное сознание Пашки выше его самосознания. Он мало что знает сам

«Единственная»

о себе, как и Коля Касаткин. Что не мешает им обоим поступать по чести. Но вот когда дело доходит до чувств, то здесь такой герой часто терпит поражение.

Это не означает, конечно, что рефлектирующий герой чувствует сильнее, тоскует больше, когда его оставила любимая. Боль, наверное, у всех одинаковая. Но рефлектирующий герой все про себя знает. А наш Касаткин не может понять, что с ним происходит! Вот ведь драма! Он тычется лицом в стеклянную панель ресторана, где работает его бывшая жена, и по щеке его ползет незамеченная слеза.

●

В античной драме есть понятие трагической вины. Терминология не в стиле наших героев, да и не в стиле фильма. Но в том-то и драма, что оба они — без вины виноватые. Виноват ли Коля в том, что дерево не по себе срубил? Что душа его робка и неразвита, что не может он толком ни понять пылкой, вихревой, сумасшедшей Танюшкиной любви, ни тем более ответить на нее? Ему б чего-нибудь попроще... Таня все кружится, вьется вокруг него, готова всю душу ему отдать — только, миленький, возьми. На все для него готова — даже на Тихий океан ехать, даже вокальный кружок бросить. Есть высшее женское счастье в таком вот самопожертвовании. А Танюшка и не подозревает, что живет в ней страждущая бабья душа с ее вечным поиском воплощения. Еще не настала пора ее душевной муки—мука впереди, за горами, пока только радость, только счастье, только сила от того, что знает: уж она-то может одарить, да как может! И в щедрости своей Танюшка каждого готова утешить, обласкать...

Сознание не включено в эту работу души, и только когда гром грянул, уже на суде, во время развода, мы услышим ее коротенькую исповедь: «Это от того, наверное, что я не все понимаю — ни вокруг себя, ни в себе самой, а врать, как другие, даже самой себе не хочу». Но Коля этой исповеди не внемлет, в нем клокочет оскорбленное мужское достоинство. И когда, хватаясь за последние слова, как утопающий за соломинку, Танюшка крикнет ему, что бабы такой, как она, «беспутной, но честной и чистенькой», ему больше не сыскать, Коля аж зайдется от праведного гнева: «Это ты-то честная и чистенькая?»

Да, беспутная Танюшка, то какого-то Шурика приютившая, то Бориса Ильича, пошляка записного, приласкавшая,— она и честная и чистенькая. И нет на нее суда, кроме суда собственной совести. А совесть у Танюшки чиста, как у дочки ее Эльвирочки. А нет суда совести — нет и вины. И Танюшке не понять: от века в миру существует единый счет женским изменам. Неверных жен, будь то Катерина, Аксинья, Анна Каренина или Танюшка Фешева — всех без разбора, без различия происхождения и положения, людской суд называет беспутными. И только искусство берет их под защиту и делает беспутных жен своими героинями.

В рассказе А. Платонова «Возвращение» женщина пытается рассказать возвратившемуся с фронта мужу, как «не стерпела жизни и тоски» по нем. «Мне нужно было почувствовать что-нибудь другое, Алеша, какую-нибудь радость, чтобы я отдохнула. Один человек сказал, что он любит меня, и он относился ко мне так нежно, как ты когда-то давно... Душа моя потянулась к нему, потому что она умирала...» А муж, готовый было сначала принять исповедь жениного сердца, уже ничего не слышит в ее словах, кроме одного: изменила! И на ее доверчивость отвечает полновесным ударом: «Стерва ты, и больше ничего». А ведь герой А. Платонова всю войну прошел, смерть в глаза видел, он вправе говорить: «Я знаю много». Но душевный опыт не всегда и не обязательно равен опыту жизненному.

Так ли уж любила Катерина Бориса? Это душа ее жаждала воплотиться в любви — она бы и Тихона полюбила, будь он способен хотя бы п р и н я т ь бесценный дар — любовь женщины. Но не каждому такое дано. Любовь, в конце концов, такой же талант, как все другие.

Любила ли Таня Колю? На суде признавалась, вся в слезах, что только его одного и любила. В ее искренности грех усомниться. Но позволю высказать догадку, что не Коля

с его мягкой, но робкой душой, был Таниной судьбой.

Это она была его единственной, а ее время еще не настало. Такие натуры, как Таня, обречены на долгий нравственный поиск. Он может быть и стихийным и осознанным — не суть важно. И в том и в другом случае драма неизбежна. Из таких, как Танюшка Фешева, искусство и рекрутирует своих трагических героинь. Этот мотив, едва намеченный в рассказе, неожиданно сильно зазвучал в фильме и вписал образ официантки из кафе «Уют» в чисто русский контекст женской судьбы.

Взаимодействие этих внутренних сил, не понятых, не осознанных героями в самих себе, и образует магнитное поле фильма — динамическое, подвижное, изменчивое. Верное чувство целого дает режиссеру свободу в выборе и отделке деталей и делает убедительными многие из его вольных трактовок. Но не все — те только, где режиссер нашел свое место в структуре фильма.

Создав новую по сравнению с рассказом художественную структуру, И. Хейфиц не учел до конца такой компонент, как авторский голос.

Он не нашел ему места — и в этом, мне кажется, состоит принципиальный просчет режиссуры. Одно дело, если бы все голоса, звучащие в фильме, были полноправны. Но уж коль скоро сам автор вмешивается в ход повествования — мягко подсмеивается над Колей, любуется Танюшкой, над Журченко открыто иронизирует — иными словами, подталкивает, направляет наше восприятие, берет его в раму своего, авторского видения,— мы вправе претендовать на бóльшую последовательность с его стороны. Разумеется, не в том смысле, чтобы режиссер, не мудрствуя лукаво, указал нам: вот черное, а вот белое, и никаких смешанных вариантов быть не может и не должно. Речь идет о логике художника, за которой встает его художественная система сотворения мира. В «Единственной» эта логика нарушается. Она есть в образе Танюшки. В образе Николая уже происходит сбой. Что же касается окружения, среды, то здесь режиссура и вовсе сбивается с голоса, мечется между бытовой и психологической драмой, между стилизацией и документальностью, и так и не может обрести точку опоры. Очевидно, в порядке компенсации, вдруг вводит в самом финале закадровый голос Касаткина: хочет таким образом расставить все точки.

Жанровые сценки, жанровые характеристики снимают драматизм и огрубляют замысел. Колоритная спекулянтка, на минутку впорхнувшая в дом Касаткиных со своим дефицитным товаром, наглец Журченко, назойливо лезущий едва ли не в каждый эпизод...— видно, что режиссер ищет возможности остраненного показа быта, он пробует сгущенные, гротесковые краски. Но эта стилевая линия не добирает до гротеска, а лишь временами замыкает фильм в довольно узкий круг жанровых зарисовок.

Мысль, которой живет и дышит «Единственная», мысль о «великой горечи любви» противится назидательно-дидактической тональности, что нет-нет, да и прорывается в ней. Сцена суда, кажется, только для того и поставлена, чтобы судья (В. Владимирова), удаляясь на совещание, громко поделилась впечатлениями о погоде: «жарища...» и чтобы мы, зрители, подумали: мол, вот, у людей жизнь рушится, а ведь никто этого не видит, не понимает, не чувствует. Собравшиеся в зале суда ведут себя, как футбольные болельщики. Судья держится с развязностью профессионального аукционера, который, продавая чужое имущество, не обязан думать о чувствах его бывших владельцев.

А снятые «под документ» кадры с первопроходцами БАМа кажутся мне разрушающей замысел прямолинейной иллюстрацией его, предназначенной для тех, кто до самого финала все еще так и не понял, что вместе с любовью вся жизнь Касаткина пошла под откос.

Еще в самом зачине фильма, когда Николай только возвращается домой, авторы как бы невзначай бросают нам ключ к фильму — а вдруг схватим на лету? «Потому что нет мне без нее любви...»— такими проникновенными словами рассказывает герой про свою «меч-

ту-идею». Но оказалось, что мечта о Тихом океане также ему не по росту, как не под силу любовь к любимой женщине.

И эта догадка о Коле медленно зреет в нашем сознании, она не нуждается в прямой подсказке, в персте указующем. Вот Коля, уже женившись, приходит в больницу навестить Танюшку — на мой взгляд, это лучшая драматическая сцена в фильме. Он виновато стоит в ногах ее постели, глупо счастливый от того, что видит ее снова. А она — куда девалась яркая, приманчивая Танюшкина краса? — она, не в силах сдержаться, рыдает прямо в голос, и медсестра привычно успокаивает ее дозой микстуры. И наступает та редкая минута страшной ясности, когда жизнь сбрасывает все покровы и все то, от чего так хотелось уйти, спрятаться, предстает в мучительной обнаженности. Они оба знают сейчас, что уже ничего не вернуть, не возродить, не вымолить, не выплакать. И Николай покорно уходит навсегда, унося не принятый Танюшкой гостинец.

Открытая, эмоциональная игра Е. Прокловой и приглушенный мягкий стиль В. Золотухина — он и в этой сцене держится в тени своей партнерши — совпадают в единой драматической интонации.

Вот здесь, когда Николай идет мимо молчаливых больничных коек с нелепой авоськой в руке, нас и осеняет: его жизнь и впрямь «под угрозой срыва». И корчится в муках безъязыкая Колина душа, рвется наружу, жаждет исповеди.

А исповедник нашелся — сам начальник автопарка Татаринцев (В. Заманский), «золотой человек и весьма любезный». Внимательно слушал он сбивчивую Колину речь, даже прием посетителей отменил. И подвел итог: «Ну, все понятно. Ты дурью мучаешься, Касаткин, с жиру бесишься. Выбрось все это из головы напрочь и займись делом».

Композиционный секрет в том, что порочный круг непонимания, замкнувший было сюжет, разрывается самим героем. Стронулась Колина душа с места, заговорила. Может, докопается он до причин и следствий?

Такой сюжет. Для небольшого рассказа.

В. Михалкович

Как сложили сказку

«Ирония судьбы, или С легким паром!»
Сценарий Э. Брагинского и Э. Рязанова. Постановка Э. Рязанова. Оператор В. Нахабцев. Художник А. Борисов. Композитор М. Таривердиев. Звукооператор Ю. Рабинович. «Мосфильм», 1975.

Поговорим об архитектуре.

Тему эту решительно навязывает новый фильм Э. Брагинского и Э. Рязанова. И не потому, что он начинается мультипликационной заставкой, повествующей о вторжении на нашу старушку планету крупноблочных, пресно-аккуратных жилых сооружений. И не потому, что первая же звучащая в фильме песня «Со мною вот что происходит» идет на фоне вибропанельных, керамзито-блочных пирамид нашего века. Они сгрудились в кучу, столпились, как театральные заговорщики, а на идеально ровных плоскостях стен поблескивают идеально правильные ряды окон, как будто пробитые гигантским перфоратором. Словом, мы будем здесь говорить о новейших близнецах-микрорайонах по той простой причине, что без них просто не было бы этого фильма.

Еще в 1970 году, в пору, когда пьеса Э. Брагинского и Э. Рязанова «Однажды в новогоднюю ночь, или С легким паром» неудержимо шествовала по театральным сценам, печать уделила ей пристальное внимание. Вот что писала, например, «Калининская правда»: «Однажды в новогоднюю ночь» — не бездумная развлекательная комедия. В ней есть идея, над которой сейчас серьезно задумываются советские люди. Речь идет о настойчивой тенденции к нивелировке. Это и унылое однообразие архитектурного лица новых жилых микрорайонов городов, даже столичных; это и ненужная стандартизация внутреннего интерьера малогабаритных квартир, и унылая общность названий наших улиц и площадей...»

Еще дальше идет рецензент «Комсомольского пламени» из Оренбурга: в героях пьесы, испуганно пишет он, «мы вдруг... узнали са-

мих себя и свои собственные слабости и беды. И болезнь нашего века — рациональность. Если ум в человеке всегда заглушает голос сердца, происходит то, о чем спектакль предупреждает как об опасности — в типовых домах с типовыми квартирами и типовой мебелью поселяются и типовые чувства».

Мрачная картина, не правда ли?

Хорошо, что хоть определился злодей: стандартизация, нивелировка, типовые дома и типовые квартиры, интерьер и экстерьер, в общем — архитектура.

В искусстве многие сюжеты, многие темы имеют свой собственный, только им присущий «типовой фундамент». «Готический» роман мог происходить только в старинном замке — огромном, пугающем и таинственном. Классический детектив разыгрывался преимущественно в английской загородной усадьбе. «Дворянские гнезда» России родили роман Тургенева, ранняя проза Достоевского, в сущности, обязана своим появлением «петербургским углам». Эстетически освоить этот «жилой фундамент» в данном случае значит найти тот конфликт, ту тему, которая естественно, необходимо вырастает из некой бытовой среды и во многом ею определяется. Так вот, до «Иронии судьбы» я не знаю ни одной ленты, где крупноблочные наши ковчеги столь решительно участвовали бы в действии, где они столь же безапелляционно направляли бы ход событий. Авторы этой картины, по-моему, первыми решились сломать некую психологическую инерцию, когда архитектурная сутолока микрорайонов служила лишь источником критического негодования — они попытались эстетически освоить эту среду, этот мир вибропанельных сооружений, занявший в нашей жизни столь значительное место.

Что происходит в фильме? Подвыпившего москвича Женю Лукашина, человека тридцати шести лет от роду, врача районной поликлиники, его приятели — тоже в подпитии — заталкивают по ошибке, вместо другого человека, в самолет. Так, в сонном состоянии Женя прибывает в город Ленинград. Проснувшись в аэровокзале, Лукашин называет таксисту свой московский адрес, и таксист привозит пассажира на точно такую же 3-ю улицу Строителей, но только ленинградскую. Привозит в точно такой же, как в Москве, дом № 25, в точно такую же, как покинутая в столице, квартиру № 12. Москвич располагается в ней, как в собственной.

Показанный в фильме мир крупноблочных пирамид — нов. Он динамичен в том смысле, что еще не окреп, не затвердел, не окаменел в своих очертаниях. Его части взаимозаменяемы, их можно без особого ущерба переместить из одного конца страны в другой — ленинградский дом в Москву и наоборот, от этого ничего не изменится. Мир крупноблочных зданий психологически нов не только для героев картины, но и для большинства ее зрителей.

В связи с новизной, с психологической необжитостью вибропанельных ковчегов и возникает чувство взаимозаменяемости обитателей: Лукашин живет в Москве, но мог бы жить в точно таком же доме и в Ленинграде. Где-то в середине фильма есть эпизод: в квартиру к Надежде Шевелевой, учительнице тридцати четырех лет, стучится компания навеселе, спрашивают какую-то семью, явно здесь не обитающую. Квартиру занимает Надежда Шевелева, но могли занимать Петровы или Сидоровы. Никто здесь еще не является жильцом обязательным, пустившим корни. Дом и человек не сблизились, не стали взаимодополняющими частями прочного симбиоза. Чувство новизны и подчеркнуто в картине: и Лукашин и учительница всего несколько дней назад как въехали в свои квартиры.

«Ирония судьбы» есть произведение искусства, комедия. Помимо того она может считаться документом из области социальной психологии — документом, уловившим тот момент, когда наше коллективное сознание принялось обживать, осваивать неизбежную данность, факт, объективно существующий,— микрорайоны. Газетное брюзжание относительно унылого однообразия уже никого не пугает. В комедии смеются над тем, что не страшно. Во вступлении к фильму, в ироническом монологе о судьбе подмосковных деревень, вопрос не демонизируется — микрорайоны отнюдь

«Ирония судьбы». Надя — Б. Брыльска, Лукашин — А. Мягков

не вызывают негодование авторов. Более того, далее мысль о крупноблочном строительстве как о чем-то сухофункциональном, бетонно-холодном в картине отменяется, разрушается изнутри, потому что фильм расскажет нам о том, как среди плоскостей керамзитовых коробок находит себе место явление исключительно, исконно человеческое — квипрокво, недоразумения трогательные, грустные и возвышенные одновременно. Здесь регулярность, правильность отнюдь не исключила иррегулярности, неправильности, напротив — даже содействовала ей. Содействовала тому, что Александр Грин назвал «прекрасной неизвестностью», а слова эти были у него синонимом случая и чуда, понятий родственных, бесконечно близких. Чудо встречи людей, способных и готовых полюбить друг друга, в комедии сотворили дома, архитектура. Людям осталось только полюбить.

Сюжет о стандартизации, о производстве малогабаритных граждан был бы совершенно иным. Тогда в квартире, как две капли похожей на его собственную, московский врач мог бы встретить своего «двойника», не отличимого по взглядам, привычкам и пристрастиям. Или герой попал бы в чужую квартиру, занял бы место временно отсутствующего главы семьи, а чада и домочадцы не заметили бы такой подмены. Сюжеты вроде этого появлялись на шестнадцатой полосе «Литературной газеты».

История, рассказанная в картине, имеет совершенно иной смысл. Здесь мысль о стандартности индивидов, о «типовых чувствах», как впопыхах выразился оренбургский рецензент, никем и нигде не подчеркивается. В одинаковых квартирах с одинаковой мебелью живут не двойники, стандартизированные, усредненные и неразличимые, а люди очень разные и к тому же бесконечно необходимые друг другу. Весь вопрос в том, как им встретиться. Это картина отнюдь не о роковом, пагубном влиянии современной архитектуры на психику, это картина — о безынициативности, о пассивности, о житейской инерции, когда начинаешь бояться каких бы то ни было перемен и не думаешь о том, что где-то в малогабаритной квартире существует человек, без которого твоя жизнь пресна, вяла, неполна. Женя Лукашин все еще не женат, ведь на этот шаг, как известно еще из комедии о Подколесине, нелегко решиться. В доме появится иной человек, непривычный, чужой, вносящий смятение в удобный, устоявшийся уклад жизни.

Еще это картина о прагматической трезвости: если необходима семья, возьмем первого подвернувшегося партнера или партнершу — белокурую Галю или методичного ревнивца Ипполита. Но если люди не склонны блюсти свой интерес, за дело берется Судьба, осуществляя предписанное ей еще немецкими романтиками право на иронию. Ей, Судьбе, на руку современная архитектура — подсовывает одинаковые дома, чтобы ленивый герой, полагая, что идет к себе, все-таки зашел туда, где ждет его Прекрасная Неизвестность, по Грину — высшая радость жизни.

Наиболее свободно Судьба чувствует себя в сказках. Там зачастую она даже решается появиться воочию — в виде феи или какого-нибудь старичка-лесовичка. В фильме Рязанова персонифицированной Судьбы нет, однако свою картину авторы назвали «Совершенно невероятной историей, которая могла произойти только в новогоднюю ночь». Это название — только пространно зашифрованное короткое слово «сказка». Представляя фильм во время телевизионной передачи, режиссер уже прямо говорил о продолжении традиций рождественской сказки. И в подборке зрительских писем, которую опубликовал еженедельник «Говорит и показывает Москва», тоже упоминалось о сказке, которую они, зрители, с удовольствием посмотрели. Может быть, в сказке об одинаковых домах и неодинаковых людях роль феи досталась Случаю? Случай повел себя здесь столь же капризно, как ему искони и положено. Он вклинился туда, куда и вторгаться-то не имел никакого права: в заведенный, незыблемый порядок, в традицию. В течение многих лет, по установившейся привычке, Женя с друзьями, бывшими одноклассниками, в последний день старого года ходит в баню. Возвращаясь из бани, приятели и заталкивают по ошибке пьяного Женю в самолет, вместо другого участника ежегодных омовений. Размеренность, правильность и здесь у Рязанова оказалась чреватой чем-то невероятным, фантастическим. Однообразие домов, однообразие привычек оказывается нестойким, слабым, несовершенным, поскольку готово родить свою полную противоположность — неправильность, перелом монотонии, каприз. Сказка вибропанельного города может обойтись без персонифицированной феи, но не может обойтись без подтрунивания над нестрашным пугалом — над повторяемостью, клишированностью, над геометрическим распорядком.

В нашей отечественной культуре нет традиции рождественской сказки. У нас есть только одна феерия высокого класса, величественная и трогательная,— «Алые паруса» Грина.

В коротеньком письме, отвечая зрителям, приславшим свои отклики («Говорит и показывает Москва», № 6 за 1976 год), Брагинский и Рязанов совершили то, что является затаенной мечтой всей литературной и художественной критики — в одной фразе определили смысл своей вещи. Фраза такова: «Нашим фильмом мы хотели постучаться в каждое сердце и сказать: «Если у тебя неприятности, если ты нездоров, если от тебя ушла любовь, нужно всегда верить, что жизнь все равно прекрасна и что чудо возможно». Авторы

сознательно направляют нашу (зрительскую) мысль в сторону «Алых парусов» — феерии об ожидании чуда и естественной, неизбежной возможности чуда. С «Иронией судьбы» повесть Грина сближает еще и то, что «Алые паруса» — феерия без фей. Кроме того, картина Рязанова наследует из «Алых парусов» общую схему фабулы. Конечно, камера оператора-постановщика В. Нахабцева запечатлевает здесь на лесистые берега Каперны возле города Лисса, а всего лишь крупноблочные дебри, заменившие прежние леса на окраинах современных Лиссов, и не белоснежная шхуна «Секрет» привозит здесь великолепного Артура Грея, капитана милостью божьей, гордого покорителя морей, к его единственной, к его суженой, а всего-навсего рейсовый самолет Аэрофлота точно по расписанию доставляет пьяненького недотепу, запутавшегося в случайностях, туда, куда он и не думал попасть. И не Ассоль — «живое стихотворение со всеми чудесами его созвучий и образов» — встречает пассажира Аэрофлота, а прозаическая учительница литературы, привыкшая разбирать со своими питомцами стихотворения и выяснять ответы на извечный школьный вопрос: «что этим хотел сказать поэт». И все же, несмотря на вопиющую разницу в обстоятельствах, для учительницы и врача осуществилось то, о чем писал Грин: «Вдруг нечто подобное отдаленному зову всколыхнуло ее изнутри и вовне, и она как бы проснулась еще раз от явной действительности к тому, что яснее и несомненнее». Местоимения единственного числа здесь нужно только заменить числом множественным. Персонажей картины столкнула Судьба, Случай и немного — отдел по учету и распределению жилплощади. Но встретившись, они услышали в своих сердцах смутный зов и проснулись от «явной действительности» смешных квипрокво и словесных перепалок к тому, что «явнее и несомненнее» — к полноте существования.

Выступая по телевидению, режиссер сказал о своей картине, что она — сказка. И в то же время сделал все, чтобы сказку снизить, заглушить бытовыми, трагикомическими подробностями. Но из-за нагромождения бытовых деталей вдруг на мгновение прорвутся ее, сказки, гримаса, ее жест, ее бесконечно знакомое движение. Эти намеки, отблески феерии причудливыми стежками пронизывают повествование, и мы постоянно чувствуем его расслоение — чувствуем прочную, исконную первооснову сказки (структуру — сказал бы семиотик), стыдливо прикрывшуюся колпаком трагикомического анекдота. Создается впечатление, что авторы играют со сказкой в игру довольно суровую — подразнят, выманят, и тут же шибанут в нее какой-либо будничной, бытовой перипетией, так что сказка съежится и спрячется опять.

В современном искусстве есть множество произведений, где судьбы персонажей беспрекословно подчинены сюжетному ходу какого-либо мифа или сказки. Персонажи заняты своими житейскими делами, к чему-то стремятся, чего-то добиваются, но на поверку оказывается, что все жизненные их стремления давно уже «предписаны» мифом, существующим века или тысячелетия. Из оков мифа, из его перипетий, ставших как будто ритуальными, персонажи не могут вырваться, бессознательно и подневольно выполняя извечное действо, которое совершало множество поколений до них и будет совершать после них.

У Грина в «Алых парусах» все было несколько иначе, но и здесь сказка выдвигала условия, которым герои должны были подчиниться. Собиратель преданий Эгль увидел в девочке Ассоль «ожидание блаженной судьбы». Рассказав историю о корабле с алыми парусами, он всего-навсего указал те внешние знамения «блаженной судьбы», по которым ее легко можно было признать. Эгль наметил условие, испытание — кто условие выполнит, тот станет посланцем, олицетворением «блаженной судьбы». Именно такой труд взял на себя капитан Артур Грей, вынужденный подчиниться продиктованному Эглем условию.

В сказке герой обязательно прибывает туда, куда надо — к сокровищу, кладу, к перу жар-птицы, к царевне, плененной волшебником. И подвергается испытанию — вступает в борьбу за право обладания кладом или царевной. В «Иронии судьбы» отмеченная заглавием

Судьба тоже доставляет Евгения Лукашина «туда, куда надо». И на этом прекращает свое действие. Здесь даже нет традиционного сказочного испытания, задачи, которую должен решить герой,— никакая целенаправленность поступками Лукашина не движет. Сказка вмешалась, набедокурила и поспешно ретировалась, предоставив персонажам действовать по собственному усмотрению.

Произведения, о которых говорилось выше,— те, где миф выступает как второй и высший слой сюжета, кажется, сотворены на манер палимпсеста — старинной рукописи, где на древний текст нанесены новые письмена. Или же сотворены на манер картины, живописного полотна, в котором замазано прежнее изображение, принадлежащее кисти великого мастера, а сверху прописано нечто, далеко уступающее прежнему шедевру. Брагинский и Рязанов, наверное, не имели в виду построить «Иронию судьбы» как палимпсест. Да и труд реставратора, извлекающего из-под современных, сегодняшних напластований сюжетную структуру древней сказки, им чужд. Из структуры старой сказки в фильме сохранилось только одно — мотив чудесного перенесения «туда, куда надо». Но и этот мотив иронически снижен: регулярный рейс Аэрофлота — отнюдь не полет на ковре-самолете или езда на сером волке, а пьяный и сонный Женя Лукашин — тем более не Иван-царевич. На этом сюжетная структура древней сказки в картине себя исчерпывает. Подвыпивший врач прибывает совсем не с целью подвергнуться сказочному испытанию — в налаженную жизнь учительницы Нади Шевелевой и ее жениха, пресного Ипполита, он сваливается, как брошенный неизвестно кем тяжелый камень, сваливается наподобие тунгусского метеорита, разметавшего столетние таежные сосны, что-то поджегшего, что-то искорежившего. И если мы имеем право говорить о продолжающейся сказке, о сказочном сюжете, пронизывающем всю картину, то прежде всего потому, что после мотива чудесного перемещения возникает совсем и н а я сказка, ничем не обязанная «древнему тексту»,— созданная самими героями, рукотворная и фантастически прекрасная. Фантастически прекрасное в «Иронии судьбы» — это любовь, «блаженная судьба», открывшаяся, явившаяся персонажам, которые не обладали, более того — совсем не подозревали о существовании ее стигматов и знамений.

Новая сказка зарождается в самой гуще, в самой сутолоке суматошного, бестолкового и довольно скучного быта. Женя Лукашин, как уже было сказано, бессознательно принявший на себя роль тунгусского метеорита, попал не в дикую тайгу неукротимых страстей, а в ухоженный палисадничек имеющего возникнуть брачного союза, утыканный простенькими цветочками любовных чувств. Увидев в квартире своей невесты незнакомого мужчину, пьяного, непроспавшегося, да к тому же в дезабилье, ревнивый Ипполит хлопает дверью и уходит. И так несколько раз. Бедная учительница остается горевать над своим изрытым, перепаханным палисадничком — частокол разметало, цветочки повыдергало. Но именно сейчас на развалинах палисадничка начнет прорастать новая сказка.

Признаемся со смущением: здесь для рецензента, склонного мыслить обобщенно, категориями сугубо теоретическими и масштабными, начинается часть произведения гораздо менее завлекательная, не дающая простора для искусствоведческих теоретизирований. Она, на мой взгляд, длинна, растянута. Она вся построена на медленном, тщательном, обстоятельном описании настроений, душевных движений, которые, увы, только с трудом пробивают себе дорогу сквозь толщу комических неурядиц и несовпадений. Здесь, еще раз воспользуемся словами Грина, «среди смутно возникающих слов бродят непризнанные желания, взаимно уничтожая себя равным усилием». Но смутные движения и желания в искусствоведческий термин не втолкнешь, понятием не перекроешь. И если можно в данном случае говорить о сказке, то в этой части она, как небо от земли, далека от феерии и явственно смахивает на другую, комическую — о журавле и цапле, которые хотели пожениться, но, выражаясь современным языком, все время не совпадали по фазе:

когда хотел один, то другой воротил нос. И все-таки в неторопливом кинематографическом описании есть свой смысл, свой резон. Неторопливость постепенно втягивает, вовлекает, приковывает внимание, и начинаешь следить за экранными перипетиями, где-то втайне махнув рукой на искусствоведение.

Наде жаль, что ее долгожданный праздник разрушен, разворочен неожиданным пришельцем, и это сожаление, по-человечески понятное, толкает ее на решение едва осознанное, по-женски нелогичное и трогательное: пусть праздник продолжится, состоится, хотя бы и с нежданным-негаданным гостем, от которого все равно нельзя отделаться — то он возвращается, чтобы попросить денег на обратный путь, то его задерживает телефонный звонок в Москву, который обещали дать в течение часа. Пусть будет выпито новогоднее вино, хотя теперь в нем уже чувствуется не кислинка, а горечь. Появляются подруги, коллеги по школе, учительницы. Они любопытны, они суетливы. Евгению Лукашину отводится роль Ипполита, официального жениха, «мужика серьезного и положительного». Какой же праздник без жениха, да еще такого положительного и серьезного? Женя протестует — он не Ипполит, Женя ведь знает о себе, что он не серьезный и не положительный, он не достоин таких эпитетов, он — врач-недотепа, жертва обстоятельств. Женя благодарен хозяйке — не за то, что она выставила его своим женихом, но за то, что она не стала предаваться отчаянию от потерянного праздника, простила его вторжение. Они танцуют. Нервный смех Нади, в котором слышится спадающее напряжение от неясности случившегося: «Вы были мне так омерзительны!» Наметившееся было взаиморасположение разрушено новым приходом Ипполита. Из чувства благодарности Женя вступается за учительницу, дерется с капризничающим женихом — в результате обоих выставляют на улицу. На улице и происходит один из важнейших эпизодов — «идейный» спор между персонажами. Ипполит говорит москвичу: «Для вас нет ничего святого! Вы верите не в разум, а в порыв». И Женя, как бы убеждая себя самого в открывшейся наконец для него истине, парирует: «Такие, как вы, не способны

«Ирония судьбы»

на безумство!» Подвыпивший врач чувствовал себя жертвой обстоятельств, человеком виноватым,— теперь он вдруг осознал, что глупое приключение превратило его (без его собственной на то претензии) в героя романтического, почувствовавшего зов, испытывающего порыв, превратило в героя возвышенного, жаждущего встречи с Прекрасной Неизвестностью. Его Прекрасная Неизвестность, как он убедился, прописана в Ленинграде, на 3-й улице Строителей, дом 25, квартира 12. И Женя, теперь уже в качестве человека, познавшего зов, устремляется туда. Наде он говорит: «Я чувствую себя на все способным! Какая-то сила... Она дремала и теперь пробуждается».

Женя становится дерзок, настойчив, даже властен. Да это и понятно: только что проснувшийся романтический герой должен бороться за свою возвышенную идею. Вот эта решительность и пугает Надю, ее охватывают сомнения: нахал, вторгшийся в ее квартиру, собирается столь же нахально вторгнуться в ее сердце? А имеет ли он на это право, не слишком ли форсирует он события? Надя резка с Женей, даже презрительна, и когда распоясавшийся неофит-романтик выбрасывает на улицу, в снег фотографию Ипполита, Надя уходит из дому. Ею движет не столько сочувствие к Ипполиту, сколько грусть о человеке, которого узнала, включила в свою судьбу, свыклась, приладила к своим жизненным обстоятельствам. Знакомый, узнанный человек понятнее: конечно, он синица в руках, но пусть лучше синица, а что касается журавля, то пусть он отправляется обратно в небо. Прогулка по свежему воздуху за билетом для гостя должна успокоить, отрезвить Надю, но в этой паузе, в этом добровольно взятом тайм-ауте происходит нечто обратное — Надя возвращается, внутренне готовая подчиниться случаю, Прекрасной Неизвестности. Возвращение Нади есть переломный момент — все решено, теперь оба героя внутренне согласились допустить в свое существование чудо. С этого момента для них начнется отсчет длительности «блаженной судьбы». Их решением как будто окончательно сломана сюжетная схема «Алых парусов». Ибо здесь не великолепный Артур Грей прибывает к Ассоль, здесь, оказывается, встретились две Ассоль, более того, встретились два нерешительных, сомневающихся, колеблющихся человека и поочередно, друг для друга, играли роль Артура Грея, романтического героя. Спотыкаясь, сомневаясь и шарахаясь, они все же прибрели к сказке. И вот тут, когда они уже ощутили, осознали свое прибытие к чуду, опять появляется Ипполит. Теперь уже в последний раз.

Для действия картины он оказывается фигурой чрезвычайно важной. Связанные с ним смысловые оттенки и значения отнюдь не ограничиваются комическими эффектами, которые он привносит в фильм, оказавшись на положении отвергнутого жениха. Конечно, забавны его обиженные метания по городу: он переживает, как ребенок, от которого уплыла давно присмотренная игрушка. Роль эта сыграна Ю. Яковлевым с несомненной долей инфантильности: даже в гневе своем, в сценах ревности Ипполит как-то по-детски наивен. Но вдруг за несложными всплесками Ипполитовых эмоций мы начинаем замечать нечто серьезное. Обоим героям, Наде и Евгению, он говорит нечто одинаковое по смыслу. Наде: «Ты безалаберная, ты непутевая. Только с тобой могло произойти такое!» Жене он бросает уже упоминавшуюся фразу об отсутствии в его душе «всего святого», о вере не в разум, а в порыв. Святое для Ипполита — правильность, заведенный порядок, размеренность, которую порыв обязательно сметет. Поэтому-то и Надю бывший жених упрекает прежде всего в том, что в ее жизни нет размеренности, правильности. Ведь если бы она была другой, в ней не могли бы происходить нелепые случаи вроде появления пьяного Лукашина. Как будто Судьба, управляющая ходом случайностей, нащупала слабое звено в цепи железного распорядка и не преминула устремиться в прорыв. Ипполит — человек плоский, геометрически плоскостной, и если справедливо брюзжание журналистов относительно унылого однообразия современной архитектуры, то Ипполит должен быть

идеальным обитателем рационально размеренных сооружений, воздвигнутых по всем канонам этой архитектуры. Благодаря Ипполиту мы наиболее отчетливо ощущаем неодномерность основных персонажей картины, их причастность к Прекрасной Неизвестности, поскольку в жизни их присутствует случай, а не только унылая правильность.

Именно Ипполит наносит самый больной удар той новой сказке, которую, и помогая, и переча друг другу, только что сотворили герои.

Ипполит как бы наглядно демонстрирует, что происхождение полноты существования, достигнутой влюбленными, сомнительно, «нечисто», рождено комической нелепостью, глупым капризом Судьбы. Пьяный, как прежде Женя, он вваливается в квартиру, теми же словами, что и Женя, ругает отвратительно приготовленную рыбу; высказывает сожаление, что жизнь скучна, что в ней выветрился дух авантюризма — высказывает, утрируя, те мысли, которые для нас, зрителей, уже прочно связаны с Женей. И, наконец, как был — в пальто и шапке, Ипполит лезет под душ, попросив даже потереть ему спину. Мытье под душем в пальто и шапке есть саркастический, доведенный до абсурда аналог («структурный эквивалент» — сказал бы уже упомянутый семиотик) Жениного ежегодного омовения в бане, с которого все и началось. Но если в основе сказки лежит такое глупое, бессмысленное событие, то чего стоит сама сказка? Не глупа ли она? Не бессмысленна ли?

Влюбленные как бы трезвеют, как бы освобождаются от наваждения. Они печально прощаются — Женя уедет домой. Долго снимаются лица героев. Женя из аэропорта напрасно звонит в квартиру на ленинградской улице Строителей, потом — уже в Москве, по рытвинам и колдобинам новенького микрорайона бредет домой. И на протяжении всех этих сцен почти непрерывно звучат стихи, где есть строчки-призыв: «С любимыми не расставайтесь!» Здесь впервые в картине новая сказка, сложенная влюбленными, открылась во всей своей полноте, не заслоненная суетой бытовых неурядиц и нелепостей, и оказалась не чем иным, как высокой поэзией душ, а не наворотом невероятных событий, составляющих первый пласт комедии. Поэзия наконец проникла в сердце героев, закрепилась, вросла в них, и теперь никакие удары ее уже не заглушат. Поэзия нашла свое извечное и окончательное пристанище. Теперь она, а не бессмысленное квипрокво, властно руководит поступками персонажей. Внемля ей, Надя следующим же рейсом прилетает в Москву.

Нужно сказать о песнях и стихах в фильме, о режиссуре вообще или, вернее, о том, почему коротенькая поэма «Как больно, милая...», звучащая в финале, есть непосредственное выражение той сказки, что сложили герои.

Режиссура Рязанова жестка. В «Иронии судьбы» каждый кадр строго обдуман, выверен, взвешен. Пожалуй, с «Июльского дождя» М. Хуциева началось в нашем кино это веяние, когда персонажей, действующих в сюжете вымышленном, начали показывать на реальной улице, среди реальных прохожих. Прием был принципиальным: посредством его художник как бы заявлял о своем стремлении к самоограничению. Кадры с подлинной «массовкой» настаивали: то, что представлено на экране,— не вся действительность, а лишь ее фрагмент, равноправный с тысячами других, выгородка. Но самоограничение шло дальше: повествование становилось скачкообразным— пропускались связки между эпизодами, порой пропускались даже целые сцены. Если камера не захватывает в поле зрения всю действительность, а лишь ее значимую для художника часть, то и в этой части она имеет право фиксировать только те моменты, которые важны, существенны. Но вне захваченного камерой действительность живет сама по себе, совершает свое причудливое движение и вовсе не заботится о том, чтобы подтвердить мысли художника.

В «Иронии судьбы» рассказ ведется подробно, обстоятельно — ни одна мелочь не опущена. Цепочка движений, сюжетных событий нигде не оборвана, каждая ситуация дается

«Ирония судьбы». Надя — Б. Брыльска

буквально — камера не избирала вещи значимые, а фиксировала все, что происходило в рамках сюжета, ничего не обходя. В этом фильме нет ничего за кадром и вне кадра — все в кадре, и только там. Рассказанная история не прилаживается, не притирается к подлинной действительности. История эта — сама по себе и сама для себя действительность.

И актеры здесь играют только то, что движет вперед историю, фабулу. Камера решительно отказывается их замечать в моменты незанятости, в моменты, не предопределенные интригой,— в те мгновения, когда люди могли бы характеризовать себя, а не ситуацию. У А. Мягкова, играющего Женю, слияние с фабулой идеально полное. Создается впечатление, что не характер персонажа движет интригу, а сама интрига высвечивает в человеке те качества, которые на данном повороте ей необходимы.

Здесь не ситуация является производным характера, а напротив — характер оказывается производным обстоятельств. Женя простоват и восторжен в начальных сценах с Галей; очнувшись в чужой квартире, он весь — пьяное недоумение, затем становится решителен и настойчив; наконец, в сценах расставания — трогательно печален. Вся эта гамма настроений у Мягкова исключительно натуральна, то есть натурально вписывается в движение сюжета.

Подобного слияния с действием, пожалуй,

нет у Барбары Брыльской в роли Нади. Актриса порой чрезмерна — чрезмерно властна, чрезмерно решительна, чрезмерно активна. Ситуация как будто вызывает у нее реакции, не пропорциональные силе своего воздействия. Человек и обстоятельства здесь не притерлись до конца, не сгармонировались. Хотя суть характера, его обаяние актриса передает точно и выразительно.

Жесткая, не допускающая никаких отступлений в сторону режиссура Рязанова приводит фильм к результатам в чем-то парадоксальным. Сюжет о том, как причудливое движение жизни разрушает правильность, выверенность, функциональность, сам оказывается до блеска правильным и выверенным. Далее. Говорят, что жизнь причудливее любого вымысла. В «Иронии судьбы», где есть только интрига, сюжет, вымысел, именно сюжет становится монопольным обладателем причудливости. То есть он претендует на то, чтобы стать в такой же степени полным и всеобъемлющим, как сама жизнь. Поэтому художник и оснащает повествование бытовыми подробностями, мелкими деталями. Он хочет, чтобы его вымысел был жизнеподобным. Но сказка предполагает возвышение над бытом, над обыденностью. И тогда в фильм вводится поэзия, песни — возвышенное, обобщенное осмысление жизни. Действующие лица в песнях выражают свои чувства, настроения. Но песни постоянно стремятся оторваться от исполнителя, характеризовать действие, а не человека — одного-единственного. Песня на стихи Ахмадулиной, которую поет Надя, «вытекает» из квартиры, продолжает звучать за окнами. Песня Жени «Я спросил у ясеня...» сопровождает эпизод с бродящей по городу Надей, и только в самом конце, на последних строфах, «приплывает» к своему исполнителю. Что же касается финальной поэмы, то она оторвалась от персонажей, она — над ними, она ими управляет. Сказка полностью вступила в свои права.

Картина Э. Брагинского и Э. Рязанова о том, что не надо доверяться старым, давно заученным сказкам. Сказки нужны человеку, но каждый должен творить их сам.

С. Асенин

Таллинские чудодеи

Заметки об эстонской мультипликации

Работы талантливых мастеров эстонской мультипликации, появляясь время от времени не только на республиканском, но и союзном экране, часто вызывали живой интерес у зрителя, надолго оставались в памяти. А в позапрошлом году я стал свидетелем большой победы эстонского мультфильма на Международном кинофестивале в Загребе, где работа Рейна Раамата, созданная на «Таллинфильме», получила почетную награду.

Рейн Раамат, эстонский живописец и график, до того поставил два десятиминутных фильма, состоящих из мини-новелл. В одном из них — «Тень и дорога» — была своеобразно представлена борьба, происходящая в душе человека между добрым, созидательным началом и дурными привычками и наклонностями, высмеивалось потребительское отношение к жизни. В другом — «Надоедливый музыкант» — автор язвительно и смешно изображал мечтательных влюбленных, вскоре после свадьбы превращавшихся в покорных мужей-обывателей.

Это были своего рода режиссерские «пробы пера». А в Загреб Р. Раамат привез новую работу, гораздо более серьезную и смелую.

Задачей режиссера в третьем его фильме, столь же лаконичном, как и предыдущие ленты, было, ни больше ни меньше, как в нескольких символических зарисовках представить всю историю творческой эволюции человека. Показать пример воли и разума, благодаря которым, преодолев косность и тьму предрассудков, горькие минуты сомнений, homo sapiens обретает великую силу и устремляется в космос в свободном жизнеутверждающем полете.

Фильм так и назывался — «Полет». Это было рисованное эссе, в которое вместились и вариации мифа об Икаре, и раздумья сегодняшнего человека, современника эры ре-

ального овладения просторами Вселенной. И, конечно, это был восторженный и отчасти наивный в своей непосредственности гимн в честь не знающей пределов в стремлении ввысь мечты человека.

Рисованный человечек — смешной, большеголовый — чем-то отдаленно напоминал персонажа из картин известного румынского мультипликатора Иона Попеску-Гопо. Но стилистика картины, характер развития образа, весь изобразительный строй ленты были совершенно иными — символико-патетическими. Человечек то почти касался крыла пролетавшей мимо ласточки, то падал вниз, в бездонную пропасть, то снова взлетал, и ощущение пространства было хорошо передано художником на полотне экрана с помощью необычных ракурсов и выразительных деталей.

Фильм был замечен и получил Специальную премию жюри — награду немалую для начинающего, в сущности, режиссера. Это был приз за гуманизм и благородство мысли, за ясно выраженную в картине уверенность в победе светлых начал.

Как известно, эстонская мультипликация родилась не вчера, и хотя она значительно моложе своих сестер — русского, украинского и грузинского мультипликационного кино, но уже имеет свою историю и немалый художественный опыт. Причем опыт этот накапливался на основе взаимодействия с мультипликационным искусством других республик.

Своеобразие национального искусства привнесло в арсенал художественных средств мультипликации живопись и коллаж, искусство силуэтного и теневого образа (пришедшее на экран из театра), использование живого актера, натурного пейзажа и документа в сопоставлении с кукольным и рисованным персонажем, обыгрывание выразительной фактуры и пластики обиходных предметов. Чаще стали применяться мозаика и пастель, детский рисунок и вариации на темы образов классической живописи, старинная фреска и миниатюра.

Необычайно расширились и жанровые возможности мультипликации. Она обращается ныне и к различным произведениям литературной классики — не только к басне, стихотворению, рассказу, но и к драме, крупным прозаическим формам.

Все это сказывается и на процессах развития эстонского мультфильма.

Кукольное отделение студии «Таллинфильм» было создано в 1957 году. Возглавил его Эльберт Туганов, уже через год выпустивший свой первый фильм «Сон маленького Пеэтера».

Сегодня Э. Туганову принадлежит около двадцати фильмов. В лучших из них отчетливо проступает гуманистическая тенденция, обнаруживается глубокая человечность.

Сюжет фильма Туганова «Талант» — о воспитании в семье — прост. Мать, мечтающая сделать из своего сына вундеркинда, будущую музыкальную знаменитость, нанимает ему учителей. Допотопная экзальтированная старуха обучает юношу игре на фортепиано, специальные преподаватели — хорошим манерам и умению вести себя в обществе. Без этого, считает мамаша, нельзя — ведь ее одаренный отпрыск во время своих зарубежных гастролей обязательно будет бывать и в аристократических салонах и на светских раутах... Мальчика усиленно натаскивают, «дрессируют». А между тем, у него совершенно другие склонности и таланты. Из опротивевших, ненавистных ему музыкальных инструментов «юное дарование» с увлечением конструирует музыкальный «комбайн», который куда лучше исполняет заданный мальчику музыкальный урок, чем он сам.

Выразительные гротесково-сатирические кукольные персонажи помогают направить авторскую мысль точно в цель: вместе с осмеянием мещанской глупости рождается сочувствие к жертве неправильного воспитания.

А рядом с сатирой — лента, лирическая по форме, гражданственная по содержанию. Хотя, на первый взгляд, откуда здесь взяться гражданской теме — в таком скромном, камерном материале... Традиционен и, казалось бы, уже всесторонне обыгран в сказках такой персонаж, как трубочист. Но Э. Ту-

ганов находит для него новое решение. Герой его фильма «Последний трубочист» и сказочен и реален. Есть что-то загадочное в его черной фигуре, и в то же время это обыкновенный человек, только он горячо влюблен в свою профессию, отдается ей с самозабвенным увлечением.

Силуэт трубочиста возникает на фоне очертаний типично эстонского города. Трубочист вместе со своим верным помощником котом переезжает на велосипеде от дома к дому. И дым, который черными кольцами валит из труб, после каждого его посещения светлеет.

Трубочист выполняет свою работу поистине виртуозно, а когда попадается особенно капризная труба, в ход идет даже кот с его густой, смешно оттопыренной шерстью — он вполне способен заменить самую лучшую щетку.

Но жизнь меняется. Старые печи уходят в прошлое — они уступают место центральному отоплению. Профессия трубочиста, увы, больше не нужна. А ведь наш герой привык быть полезным людям, родному городу. И он становится дворником, чтобы, как и прежде, поддерживать чистоту — не у дел он остаться не может...

И вот уже новая тема — весьма крупного масштаба, животрепещущая тема современности. Герой фильма «Атомик» символизирует открытую наукой ядерную энергию. Ею завладевают столь же символично и условно обозначенные силы зла, стремящиеся использовать открытие в своих корыстных разрушительных целях. Но одержать победу им не удается. Похищенный атом возвращается к людям, чтобы служить миру.

Правда, фильм этот несколько плакатен, схематичность решения некоторых сцен может вызвать возражение. Однако само стремление Э. Туганова искать новые способы выражения актуальной тематики не может остаться незамеченным.

Э. Туганов любит работать для детей. Причем нередко он находит любопытные решения, привлекающие юных зрителей, даже когда фильм, казалось бы, построен всего лишь на забавном пустяке или на частном наблюдении. Вот маленькая комическая мультипликация «Сестрицы». Она смешно рассказывает о «взаимоотношениях» двух близнецов. Они лежат рядышком в своих конвертиках, усердно сосут соски, как будто бы все тихо и мирно. Не стоит одной из пучеглазых куколок выплюнуть соску — то же самое моментально делает и другая. Рефлекс подражания, а в других случаях — автоматическое проявление несогласия спародированы в фильме остроумно, весело. Мы становимся свидетелями ссор и потасовок сестриц не только в их младенческие, но и в школьные, в студенческие годы. И даже через много лет, когда обе они превращаются в маленьких сморщенных старушек в смешных старомодных шляпках, им не так-то легко прийти к согласию. Обуреваемые духом противоречия и соперничества, эти две неуживчивые куклы-забияки то и дело заставляют девочку, которой принадлежат, вмешиваться в их конфликты, чтобы водворить в доме тишину и порядок.

В своих картинах Э. Туганов стремится к ярким комедийным краскам, почитая комедийность одним из важных качеств мультипликации. Пожалуй, в этом плане самой интересной его работой стал созданный в 1974 году фильм-пародия «Кровавый Джон».

Весьма интересна история создания этой ленты. Таллинский журналист Юхан Пеэгель, роясь в старых книгах, нашел эстонские народные сказания о пиратах — пересыпанные шутками и поговорками, рассказанные стилизованным языком трехсотлетней давности. Одна из этих историй повествовала о храбром атамане морских разбойников по имени Джон, о том, как на одном из диковинных островов он нашел себе красавицу жену, которая вскоре стала командовать не только им самим, но и всем его лихим отрядом, перещеголяла его в хитрости, жадности, бесшабашной удали, так что пришлось потерявшему свою былую славу и авторитет главарю бежать без оглядки, вернуться в родную деревню, стать мирным жителем, обзавестись многодетной семьей и, как все крестьяне, пасти скот и пахать землю.

И без того потешный сказ о разбойнике-

подкаблучнике и его строптивой супруге в мультфильме расцвечен шуточными песнями корчмарей и рыбаков, снабжен ироническим комментарием. И, конечно же, очень смешны сами куклы, придуманные художником Эдгаром Вальтером — великолепные типажи одноглазого Джона и других пиратов, атаманша, в облике которой причудливо совместились традиционно сказочные представления о воплотившейся в женском образе нечистой силе и стандартные карикатурные преображения «секс-бомбы» западных боевиков.

Любители мультипликации, вероятно, хорошо помнят блестящие рисованные и кукольные пародии — «Арию прерий» Иржи Трнки, «Ковбоя Джимми» Душана Вукотича, «Малый вестерн» Витольда Герша. В какой-то мере фильм Туганова подготовлен этими картинами. Но он привнес в пародийный жанр новые краски национального фольклора, и лента не повторила уже знакомое, а стала произведением самостоятельным, самобытным.

Национальный фольклор вообще является богатым источником тем и образов для мультипликационного кино молодых республиканских студий. Мультипликация интересно использует его художественный арсенал, наполняя современным содержанием, новым мироощущением.

Поэтому никак нельзя согласиться с западными теоретиками «восьмого искусства», расценивающими связь мультипликации с народным творчеством как признак несамостоятельности художественного мышления режиссеров. Напротив, обращение к духовным ценностям, накопленным нашими народами во всех видах искусства,— будь то народный эпос, народный танец или народная музыка, побуждает мастеров мультфильма к более активным творческим поискам, которые в результате привели бы к яркому синтезу народных художественных традиций и современных открытий в области мультипликационного кинематографа. Успехи мультипликаторов Украины, Казахстана, Грузии, Эстонии и, конечно, России убедительно говорят об этом.

Но вернусь к эстонским мультипликационным фильмам. Представление о широте и целеустремленности творческих поисков Э. Туганова было бы неполным, если бы я не сказал еще об одном его, недавно созданном фильме — «Вдохновение». Картина вызвала споры. Ее склонны считать хотя и смелым, но не до конца удавшимся экспериментом.

Когда думаешь об этом фильме, приходит на память одно из самых поэтичнейших произведений мировой мультипликации — картина не только того же названия, но и сходного содержания, созданная замечательным чехословацким режиссером Карелом Земаном. Напомню эту ленту. Художник рисует, мы видим его лицо за оконным стеклом, отодвинутым от нас пеленой дождя. А здесь, перед нами, в своеобразном, фантастичном зазеркалье возникает сказка о любви и красоте, созданная из цветного чешского стекла, прозрачного и легкого, как дождевые капли,— сказка, словно пригрезившаяся стеклодуву в минуту вдохновенного творчества.

Чехословацкий режиссер создал сказочные образы из традиционного материала, художественной властью над которым издавна славились мастера-стеклодувы Чехословакии. А как будет решать ту же тему эстонский режиссер, сумеет ли он найти для этого нечто столь же характерное в культуре своего народа?

Э. Туганов подбирает к ней собственный поэтический ключ.

Широко известно хоровое искусство Эстонии. Уже более века каждые пять лет в Таллине неизменно происходит традиционный певческий праздник. Масштабы его поистине грандиозны: 35 тысяч певцов и более 200 тысяч зрителей. Убедительнейшая демонстрация народности искусства!

Но как поступить с этим материалом мультипликации, не привыкшей к документу, а тяготеющей к сказочной фантастике, к иносказанию, к метафоре? Режиссер предлагает вот что. Он показывает реальную эстраду, где собираются певцы, и одновременно изображает художника, рисующего то, что мы видим в натуре, но по-своему, быстро набрасываемыми штрихами, появляющимися в такт песне. Мы слышим мощный взрыв голосов,

волнами разливающуюся ширь безбрежного хора. Крупно, чуть ли не во весь экран возникают вдохновенные лица, процессии певцов в ярких национальных костюмах, огромная площадь, заполняющаяся людьми, зажженный огонь певческого праздника, великолепная панорама поющих. И параллельно со всем этим — рисунки, рисунки, стремящиеся запечатлеть не сиюминутность происходящего, а его обобщенно-символический смысл, передать этот единый порыв, это вдохновение, сплотившее народные массы.

Можно, конечно, спорить о том, не нужно ли было полнее и разнообразнее использовать эти живописные наброски, как и прием покадровой съемки натуры, укрупнения фрагментов той монументальной фрески, в форме которой предстает панорама праздника. Может быть, мультипликации, действительно, следовало активнее вмешиваться в изображаемое, «пересказывая» массовое зрелище празднества на свой лад, как того требовали некоторые критики фильма? На мой взгляд, режиссер с помощью точного монтажа чисто мультипликационного материала и натурных кадров достиг успеха в самом главном — смог передать вдохновенное и величественное самовыражение народа в песне. И дело в конце концов не в пропорциях рисованных и документальных кадров, а в том, что несет в себе само это необычное сочетание, какая из него высекается творческая искра.

О том, каким должен быть сегодня мультфильм, должен ли он существовать в «чистом виде» или куда перспективнее фильм, синтезирующий средства мультипликации и натурного кино, существуют различные мнения. Однако вряд ли здесь плодотворна категорическая альтернатива «или — или». Творческий опыт показывает, что характер избираемых средств подсказывает конкретная творческая задача. В одном случае нет надобности привлекать в мультфильм живых актеров или вводить документальные съемки, в другом — куклы, актеры и документальные кадры не только превосходно сочетаются, но дают именно в таком сочетании нужный эффект.

Эстонские режиссеры-кукольники Э. Туганов, Х. Парс прекрасно знают, что мультипликация — искусство «волшебное», оно легко перекидывает мостки от реального к вымышленному, от фантастического к действительному, и зритель от него ждет прежде всего чуда — необычайного, раскрытого в повседневном и обычного в, казалось бы, невероятном.

Отсюда стремление, особенно сильное у Х. Парса, к решениям неожиданным, к смелому столкновению действительности и сказки. Парс начал с серии познавательных мультфильмов для детей и, поскольку сам он тогда был оператором, эту же профессию приобрел и постоянный герой его картин — оператор Кыпс, совершающий путешествия, полные приключений, и занимательно рассказывающий зрителям о всевозможных тайнах ботаники, о загадках различных растений.

Кинооператор когда-то уже был персонажем одного из первых фильмов основателя объемной мультипликации Владислава Старевича. Теперь он снова зашагал по мультэкрану — правда, в фильмах совсем иного содержания и смысла, иной стилистики — веселя ребят и воспитывая в них любовь к природе.

Однако же ассоциация со Старевичем возникла не случайно. Хейно Парса роднит с его выдающимся предшественником какое-то особое и не так уж часто встречающееся у кинорежиссеров «конструкторское» начало. Как известно, В. Старевич тоже начинал на студии у А. Ханжонкова с познавательного фильма. Соорудив камеру, которой можно было бы снимать под водой, он пытался запечатлеть на пленке жизнь головастиков. Сделать это в то время оказалось невозможным, и Старевич обратился к искусственным объектам, стал лепить насекомых и «оживлять» их методом покадровой съемки. Это произвело ошеломляющее впечатление на зрителей — на экране жуки выглядели настоящими, дрессированными.

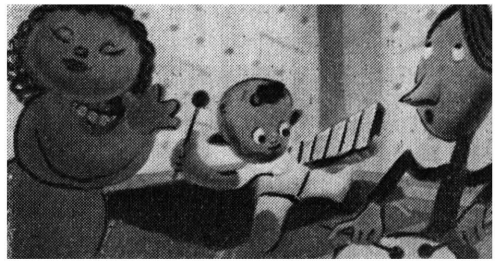
Но надо ли заново создавать мир? Нельзя ли в самой природе найти интересные и неожиданные по фактуре экземпляры насекомых, растений, животных, поставить их в такие

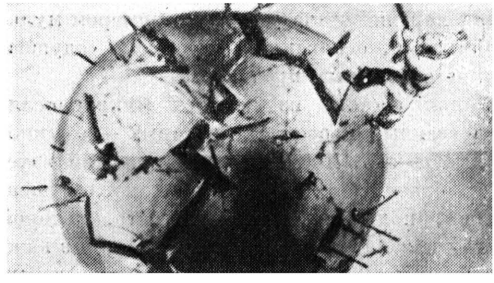
обстоятельства, которые создадут эффект поистине фантастический?

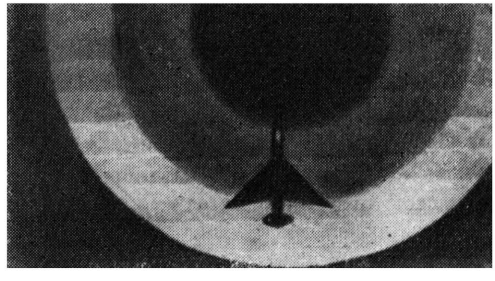
Одержимый идеей синтеза выразительных средств различных видов кино — идеей многообещающей, хотя нелегко осуществимой, Х. Парс без конца экспериментирует в этом направлении, порой ошибаясь, не достигая необходимой художественной убедительности и снова обращаясь к неустанным поискам. Почти совсем в духе В. Старевича он ставит картину «Вот так чемпионы!», где изображает событие поистине необычное — лесную Спартакиаду, в которой в качестве спортсменов выступают и состязаются гусеницы, жуки, букашки. Другой его фильм — «Подводные друзья» приводит нас на дно океана, куда попадают герои картины — школьники. Экзотические, причудливой конфигурации рыбы, водоросли, всевозможные актинии и морские звезды выглядят куда более сказочными, чем куклы, которые рядом с полной сил и движения природой кажутся мертвыми, деревянными. Собственно, в этом и заключался просчет режиссера, не сумевшего подводное путешествие пионеров сделать живым, полным непосредственных эмоций приключением.

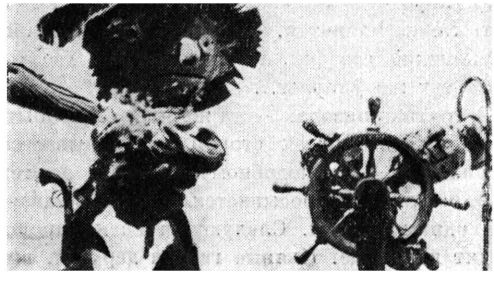
В следующем фильме «Песни весны» режиссер ставит перед собой еще более сложную задачу и вновь совмещает трудно совместимое — мир кукол и живую природу. На этот раз главными персонажами мультфильма становятся певчие птицы, они составляют звонкий весенний хор, которым дирижирует кукла. Им аккомпанируют цветы — техника мультипликации дает возможность создать своеобразную цветозвуковую поэму, прославляющую радость жизни, яркость солнца, красоту бытия.

Творчество Х. Парса жанрово разнообразно, его поиски, как лучи, расходятся в разные стороны. Режиссер последовательно применяет принцип, издавна известный всем выдумщикам и чародеям: все, на первый взгляд, заурядное может быть предметом самой необыкновенной сказки. Так дети, герои его «Снежной мельницы», отправляются в гости к горным волшебникам, чтобы выяснить,









«Талант»
«Отпуск в космосе»
«Полет»
«Кровавый Джон»

откуда берется и как создается снег. В антиалкогольной фантазии «Сказка о его величестве» человеческий организм представлен как сложный механизм, в котором каждая новая порция спиртного вызывает аварию, приводит к катастрофе.

Но, вероятно, самым интересным, наиболее законченным фильмом Х. Парса стал «Гвоздь», получивший ряд премий и в нашей стране и за рубежом. Фильм создан всего лишь четыре года назад, но можно смело сказать, что сегодня картина стала удачным примером мультипликации, основанной на приеме «одушевления» обиходных предметов.

Фильм состоит из четырех микроновелл, единственные персонажи которых — обыкновенные гвозди. Жесткий металлический материал, благодаря ювелирно точному «одушевлению», получил выразительность, которой мог бы позавидовать любой мим. Как и в каждой пантомиме, в этом, лишенном слов действии, все основано на узнавании, на метко выраженном намеке. И сами сюжеты можно было бы назвать банальными, если бы разыгрывали их не гвозди. Первый эпизод — романтическая история, знакомство и танец двух гвоздей, двигающихся, как и полагается, на пуантах. Классический танец переходит в модное стремительное танго, «кавалер» то пригибает свою «даму» почти до земли, то поднимает чуть ли не над собой. Концовка этого «танца жизни» быстра и неожиданна. Гвозди легко соприкасаются в поцелуе, но это создает короткое замыкание, они краснеют и чуть ли не плавятся. Появляется маленький, неуклюжий гвоздик, и восторженный гвоздь-папа тут же удирает...

В других эпизодах — та же игра. Любопытный гвоздь со всех сторон подкрадывается к спящему звероподобному молотку до тех пор, пока тот не просыпается и не сплющивает его одним ударом. Следующая сцена происходит на улице. Пьяные гвозди дерутся, высекая один из другого искры, и милиционер-магнит забирает их в отделение. В финальном эпизоде появляются гвоздь-дрессировщик и гвоздь-лев, согнутый так, что образуется подобие пасти. Артист беспрестанно кланяется в лучах прожектора, а «лев», которому надоело изо дня в день повторять одно и то же, с аппетитным хрустом съедает дрессировщика, сующего ему голову в пасть, сам кланяется зрителям под бравурную цирковую музыку.

Прием одушевления персонажей-предметов все еще редко применяется в наших мультипликационных фильмах. Х. Парс и здесь является своего рода первопроходцем. Между тем, как показывает опыт мировой мультипликации, с помощью этого приема можно достигнуть многого. С «оживающими» предметами часто работают мультипликаторы Чехословакии, Венгрии, Румынии, знаменитый фильм Дьюлы Мачкашши «Карандаш и резинка» стал образцом мультипликации, предельно лаконичной в средствах, но поднимающейся до философского содержания. А несколько лет назад на фестивале в Мамайе я увидел запомнившийся мне финский фильм Суо Антала «Впечатление», в котором оживающие в мультипликационном движении бутылки изображали различные слои общества и даже социальные типы. Графинообразные граненые бутыли выступали в роли чопорных аристократов, пузатые флаконы корчили из себя самодовольных буржуа, а ряды стандартных пузырьков с залитыми сургучом пробками живо напоминали шеренги солдат, готовых, повинуясь приказу, оцепить улицу, разгонять забастовщиков и недовольных.

Поиски Х. Парса открывают не только для эстонской, но и для всей нашей мультипликации интереснейшие перспективы в области, еще недостаточно изведанной, и хочется, чтобы художник интенсивно продолжал так удачно начатые эксперименты.

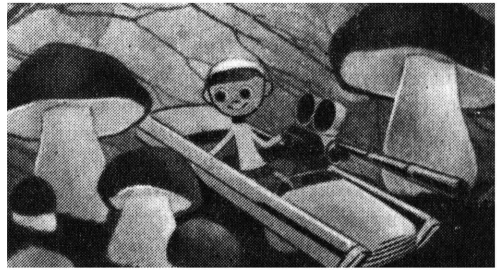
Эстонское кукольное и рисованное кино — явление самобытное и цельное и, несомненно, существует как единая школа, тесно связанная с национальной культурой республики. Но ее режиссеры в своих исканиях очень изобретательны, стараются не повторять друг друга, идти каждый индивидуальной дорогой. Свои пути ищет и Рейн Раамат, оригинальный художник, видящий одно из главных выразительных средств мультипликации в образах-символах. Для него характерно обост-

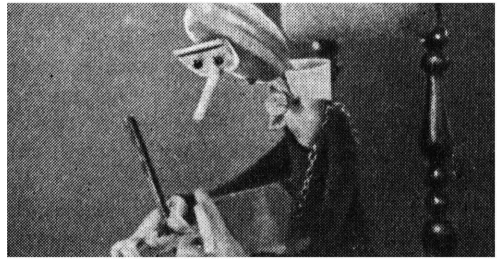
ренно современное мышление, интерес к социальным мотивам и проблемам, броская афористичность стиля, что во многом роднит его с творчеством Федора Хитрука.

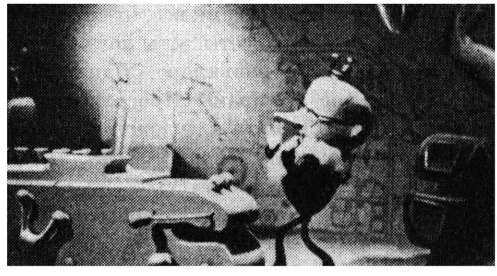
Луначарский говорил, что символы — это образы, вмещающие большой объем чувств, широчайшую идею, значащие «гораздо больше того, что они непосредственно собой представляют». Именно на таких образах строит свой фильм «Жар-птица» Р. Раамат. Обыкновенный город с современными домами, со стремительным движением заполняющих улицы машин. С обыкновенным двором, который, как всегда, представляет собой «вселенную детства», мир, заполненный детскими радостями и играми. А над ними — яркая, меняющая тона птица, олицетворяющая безоблачное утро, смех, веселье. Она то красная, то желтая, то синяя. Желтая и синяя, сливаясь, образуют зеленую. Синяя и красная—фиолетовую. Красная и желтая—оранжевую. И каждый раз лица детей, их одежда, волосы, игрушки озаряются отсветом этой волшебной птицы. Напоминанием же о том, что еще существуют силы зла, является образ своеобразного «демона ночи»—огромного черного кота. Он возникает над головами детей из тучи. Возникает внезапно, как поток из потемневшего неба. Этот эпизод и другой — зловещая пасть кота нависает над жар-птицей — выполнены с большим мастерством. Как обычно бывает в сказках, силы света быстро и решительно побеждают, «демону ночи» не удается похитить жар-птицу. Ее образуют птицы всех цветов, сливаясь в радужном многоцветьи и сверкая над красочным городом и двором. Мир детских радостей продолжает жить.

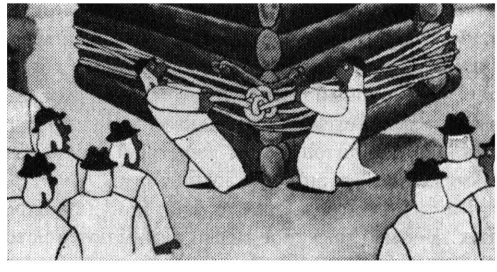
Изобразительная сторона фильма изобретательна, однако режиссера можно упрекнуть в излишней декоративности, чрезмерном увлечении игрой цвета, полутонов. Большая выразительность мультипликационной «игры», более тонкая разработка драматургии сделали бы картину эмоционально еще более заразительной.

В этом отношении гораздо интересней другая работа Р. Раамата — «Простаки», экранизация одноименного произведения выдаю-









«Оператор Кыпс в стране грибов»
«Снежная мельница»
«Сказка о его величестве»
«Простаки»

щегося эстонского писателя прошлого века Фридриха Рейнхольда Крейцвальда, просветителя и зачинателя национальной литературы, составителя народного эпоса «Калевипоэг». Тупость, косность, консерватизм — таковы главные мишени его рассказов, выдержанных в духе народной сатиры. Это парадоксальные приключения, происходящие с деревенскими дурнями, которые, например, стащив бревна с горы на собственных плечах, вдруг спохватываются, что гораздо удобнее было бы сбросить их вниз по склону, и для этого вновь, кряхтя и надрываясь, волокут бревна наверх. Из бревен они наскоро сооружают дом, совершенно забыв, что нужно оставить проемы для окон. По странной логике они приходят к выводу, что именно кошка, сидящая на обглоданном волками скелете лошади,— виновница происшедшего. Охотясь за кошкой, удирающей через щель, сжигают дом. А в следующем эпизоде, бестолково преследуя вепря, забравшегося в огород, вытаптывают своими сапожищами все, что посажено.

Подобного рода сюжеты есть почти в каждом национальном фольклоре. Однако надо отдать должное авторам «Простаков» — режиссеру Рейну Раамату и художнику Прийту Пярну — они сумели найти для этих историй выразительное решение. Их герои, словно вырубленные топором из старого дубового пня, массивные, неуклюжие, как медведи, все на одно лицо и все носят одинаковые шапочки, плотно закрывающие уши. Выражение блаженного безмыслия на лицах придает этим умышленно стереотипным портретам абсолютную законченность. Фильм хорошо передает особый склад эстонского юмора — острую и вместе с тем внешне скупую иронию, лукавая язвительность которой нарастает постепенно, от эпизода к эпизоду.

До сих пор речь шла о фильмах для взрослых. Весьма заметное место занимают в эстонской мультипликации фильмы для детей. Например, Рейн Раамат посвятил детям одну из лучших своих картин — фильм «Сорванец». Великолепно найден в ней облик и вылеплен характер героя, школьника — озорника и неслуха с живым и неугомонным мальчишечьим нравом, упрямо топчущего газоны, несмотря на предупреждающие плакаты старого садовника и старательно утрамбованные дорожки. Но в драматургии фильма неожиданно происходит сказочно-фантастический поворот, без которого трудно обойтись мультипликации. Мальчик и впрямь превращается в поросенка, точь-в-точь как на высмеивающей его карикатуре. Столь определенно сказавшийся приговор общественного мнения заставляет его задуматься, изменить отношение к бабушке, к урокам, к окружающим его вещам и, конечно же, к злополучным газонам.

Над детскими фильмами в Эстонии работает и Аво Пайстик, режиссер, который пришел в рисованное кино вскоре после Р. Раамата, постановщик оригинального фильма «Цветные карандаши». Тремя красками — синей, желтой и черной, легкими выразительными штрихами обозначены в этой картине окружающие человека предметы. В беглых карандашных набросках как бы даны первые представления о диалектике — о связи повседневных явлений, об их борьбе, о существующих в мире контрастах и противоречиях.

Многообещающим стал приход в режиссуру молодого талантливого кукловода Аарне Ахи, работавшего вместе с Х. Парсом над «одушевлением» персонажей его картин. Фильм-дебют А. Ахи «Няньки» — тоже картина о воспитании, но не столько о воспитуемых, сколько о воспитателях.

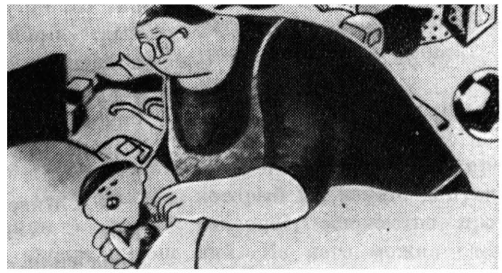
Два обаятельных котенка — синий и белый (их шерстка искусно сделана из капрона и потому приобретает изысканную ажурность) — пребывают в том состоянии первоначального детского восторга, который обычно называют щенячьим. И вот пес, до того важно восседавший у своей конуры, решает их воспитывать. Он предлагает котятам на завтрак огромную кость, но она лишь отдавливает им лапы. Он ведет их на прогулку, надев ошейники, но они бегут в разные стороны, запутываются и с трудом выбираются из поводка. Тогда за дело берется петух, который учит своих воспитанников клевать зерно вместе с цыплятами, а затем забрасывает их на насест, где

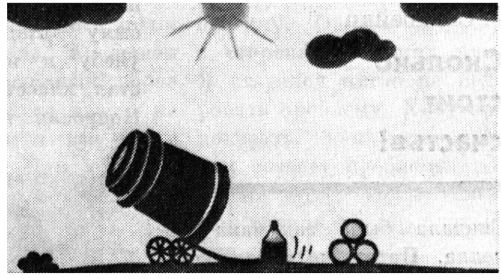
они смешно и беспомощно повисают в одном ряду с устроившимися на ночлег курами. И дальше учеба и воспитание котят продолжаются в том же духе, пока, наконец, их не замечает девочка. Она берет животных на руки, гладит, предлагает им для игр клубок ниток, поит с блюдечка молоком. И котята преображаются, они словно восприяли духом, смотрят на девочку с благодарностью и преданно.

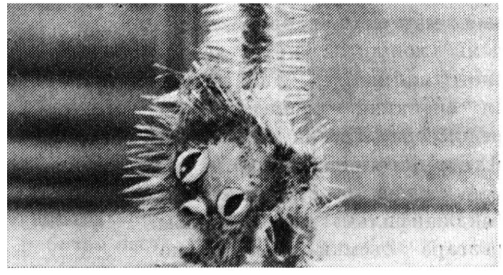
В этой ленте — какая-то удивительная чистота, каждая деталь обыграна с изяществом, с подлинным артистизмом. Достаточно серьезная тема выражена с помощью мягкого юмора, и можно не сомневаться, что фильм доставит удовольствие и детям и взрослым.

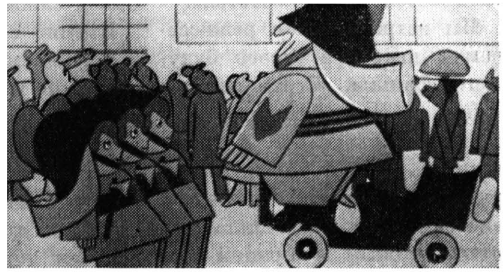
Я коснулся работ всех режиссеров мультипликационного отделения «Таллинфильма» и должен извиниться перед сценаристами, художниками, композиторами, что не смог уделить им отдельного внимания. Но так или иначе, сделанное ими все равно слагается в тот общий итог, который называется фильмом. А фильмы мультипликаторов Эстонии свидетельствуют наглядно и убедительно: эстонская мультстудия сегодня одна из самых интересных в стране. Развивая искусство мультипликации на основе народного творчества, по-своему используя опыт, накопленный у нас и за рубежом, она все успешнее завоевывает зрителей и характером тем, волнующих аудиторию, и увлекательными, самобытными поистине художественными способами их воплощения.

Известной шведской писательнице Астрид Линдгрен, которую часто называют «современным Андерсеном», принадлежат слова, под которыми, вероятно, могли бы подписаться сказочники всех времен и народов: «Ничего нельзя было бы совершить великого и примечательного в нашем мире, если б оно не свершалось вначале в фантазии человека». Лучшие фильмы таллинских чудодеев, тонко чувствующих природу своего искусства, умело воздействуют на воображение человека, заставляя его, с помощью художественного вымысла, преображать реальность во имя ее познания.









«Сорванец»
«Цветные карандаши»
«Няньки»
«Где растут звездочки»

Г. Сеидбейли

Сколько стоит счастье?

Сначала была задумана новелла. Потом короткая история пополнилась жизненными наблюдениями, появился новый материал, новые проблемы вошли в круг авторского внимания... Так родился сценарий драматурга и режиссера Гасана Сеидбейли «Сестры-бесприданницы».

А сейчас на студии «Азербайджанфильм» уже в самом разгаре съемки фильма по этому сценарию — теперь он называется «Цена счастья».

Мы встретились с режиссером в квартире героев будущего фильма. Стремление к живой реальности, к естественности определило и достоверность вещей, среди которых и с которыми надо играть актерам. Оно определило уют и обжитость декораций павильона, в котором чувствуешь себя как дома. И пять актрис — профессиональных и непрофессиональных — были действительно похожи на сестер. Разных — серьезных, проказливых, резких, насмешливых, знающих все секреты друг друга. На любящих сестер, как это и бывает в доме, где много детей.

—...Живет большая дружная семья,—рассказывает Сеидбейли.—Мать, пять дочерей и взрослый сын. Живет нелегко, без отца. Старшему сыну приходится оставить учебу и идти работать, он стал классным специалистом. Подросли и девочки, пошли

учиться в институт, работать. Семья зажила легче.

Именно с этого момента мы и начинаем наш рассказ об Ибрагиме и его сестрах. Старшие сестры уже на выданье, и мать, как когда-то и ее собственная мать, и мать ее матери, начинает думать о приданом для девочек. Это для нее так понятно и естественно — она даже не представляет себе, что можно выдать замуж без приданого. Мать просит, уговаривает, наконец требует от сына приносить в дом больше денег, подрабатывать. Этот, на первый взгляд, простой конфликт оборачивается для героев совсем не просто.

Потерян душевный покой. Ибрагим пробует встать на тернистый путь приработка— это плохо удается. В семье начинается разлад. Уходит из дому одна из дочерей.

Куда проще все в жизни Мурсала, заведующего небольшой мастерской — он слывет в поселке «денежным» человеком. Он по очереди сватается почти ко всем сестрам и становится одной из причин конфликтов в семье.

История наша заканчивается хорошо. Хапугу Мурсала выставляют из поселка. К Ибрагиму приходит любовь. А ложная с самого начала проблема приданого отпадает сама собой.

Вот рассказал я вам сюжет фильма и чувствую, как это неполно. Ведь в фильме-то все будет строиться на психологических деталях, на житейских подробностях, на юморе. Сюжет же — это лишь каркас...

— Значит, следует перейти к проблематике фильма? В чем его нравственный нерв?

— Мы постараемся коснуться очень важных для меня как художника проблем. Возьмем хотя бы эту пресловутую «вещную болезнь», о которой сейчас так много пишут и говорят. Людям свойственно желание жить лучше, но существует предел, за которым неизбежно следуют ощутимые нравственные

потери для человека. По сути дела, история с приданым в нашем фильме — один из рецидивов такой болезни.

Излишне говорить о том, какую важную роль в преодолении предрассудков в сознании людей играет искусство. Конфликт, который мы выводим в нашем фильме, еще не самый драматичный. У нас все кончается хорошо. Но кульминация конфликта, по-моему, точно определяет моральные последствия такого невинного на первый взгляд обычая, как накопление приданого. А в задачу художника, с моей точки зрения, входит заострение общественного интереса на «общих местах» морали — ведь мы над примелькавшимися явлениями редко задумываемся.

— То есть нечто вроде нравственного предостережения?

— Нет, это, пожалуй, слишком энергично сказано. Мы не ставим своей целью создание публицистического фильма — это другой жанр. Мы просто хотим рассказать историю счастливой семьи, счастье которой едва не разрушил нелепый предрассудок. Нравственный же климат фильма будет определять наш герой Ибрагим, советский рабочий новой формации. Он неотделим от рабочей среды, от красоты и мощи современного производства. Именно такой образ хотим мы создать. Глазами Ибрагима зритель будет оценивать происходящее в фильме, Ибрагим поможет заново всмотреться в вековые предрассудки, мешающие порою жить и сегодня.

— Так что в известном смысле ваш фильм можно отнести к фильмам о современном рабочем классе?

— Мы будем рады, если так получится. По крайней мере размышления о современном рабочем входят в наш фильм составной частью. Здесь надо сказать, что рабочая тема вообще в последнее время сильно зазвучала в нашем кино, а коллективный образ советского рабочего класса на экране становится все более и более емким. Нам хотелось бы внести в этот портрет свои краски.

Человек и его дело — вот проблема, в которой еще много предстоит постичь.

Характерно, что наш герой, Ибрагим, не хочет подрабатывать на том, что умеет, то есть на своей основной профессии. Предать ее — это значит предать себя. Есть для человека святые понятия, и одно из них — профессиональная гордость, рабочая честь. Это еще одна, очень важная тема нашего фильма. Не случайно поэтому производственные эпизоды фильма мы будем снимать на предприятии, составляющем гордость Баку,— новом заводе бытовых кондиционеров. Я видел это ультрасовременное предприятие и понял гордость людей, работающих на таком производстве. Здесь сама атмосфера активно формирует душу человека. Она позволит и нашему герою сохранить душевный масштаб, остаться верным самому себе. Иначе быть не могло. Ибо работа это не только работа. Это духовная пища.

— Каков жанр вашего фильма?

— Жизненный материал, который мы взяли, допускает, наверное, множество прочтений. Из него можно сделать и социально-аналитический фильм, и комедию, и публицистику. Однако это лежит в стороне от наших планов. Я старался нигде не педалировать проблему. Хочу просто показать, как течет жизнь, как создает проблемы, решая их на ходу, чтобы вслед за тем возникали проблемы новые...

— Главным в фильме все-таки останется морально-этическое начало?

— Я вообще не очень люблю это определение «морально-этическая тема»—казенно и не совсем точно. Хотелось бы создать нравственную драму— это будет точнее и шире.

Есть вечные, старые, как мир, истины. Счастье не измерить деньгами. Человек сам хозяин своей судьбы. Фильм всегда должен отражать реальную сложность жизненных явлений и процессов, но в то же время оставаться верным этим общечеловеческим вечным истинам.

Баку
Беседу вели Э. Агаев, Т. Халис-заде

С. Юткевич

Маяковское кино

I. Динамическая классика

«Вы помните тот душераздирающий нечеловеческий стон, похожий на крик раненого зверя, с которым появляется Лоуренс Оливье в образе ослепленного царя Эдипа в последнем акте трагедии Софокла?»

«Простите, но мне не довелось посмотреть этот спектакль»,— ответил я американской журналистке, бравшей у меня интервью.

Она взволнованно продолжала:

«Жаль, это одно из самых сильных впечатлений моей жизни и, представьте себе, я как бы пережила вторично нечто похожее на постановке «Клопа» Маяковского в Московском театре сатиры. Я ведь смотрела этот спектакль шесть раз».

Признаюсь, я был несколько озадачен. Мне никак не удавалось уловить связь между Эдипом и Присыпкиным, и я спросил:

«Я не совсем понял, в каком же моменте нашего спектакля у вас возникли ассоциации с трагедией Софокла? Мне кажется, что Маяковский написал все-таки сатирическую комедию...»

Журналистка воскликнула:

«Я так и думала! Вы сами не понимаете, что поставили вместе с вашими товарищами и, может быть, даже не догадываетесь, что написал Маяковский! А то чувство потрясения, которое я испытала от трагического крика Лоуренса Оливье, вновь возникло у меня в ту минуту, когда ваш Присыпкин — Ленко ползал по сцене — одинокий, выброшенный в чужой бесчеловечный мир, когда он бормотал в отчаянии и страхе: «Ни людей, ни лошадей, автодоры, автодоры, автодоры!!!»

А когда Присыпкин находит среди этих «автодоров» единственное живое существо, клопа, и обращается к нему с ласковыми словами: «Клоп, клопик, клопуля, не уходи, побудь со мной...» — а тот уползает от него, Присыпкин кричит: «Уполз... Один!.. Но нет ответа мне, снова один я... один!!!» И этот крик его звучит, как сигнал бедствия, как вопль человеческого существа, затерянного в проклятом машинном мире».

«Оглянитесь! — сказала моя собеседница.— Вот он перед вами, этот бездушный мир!»

Я невольно обернулся: за стеклянным квадратом окна миллионами огней мигал ночной Нью-Йорк тысяча девятьсот шестидесятого года — наша беседа происходила в кафе на последнем этаже одного из самых высоких небоскребов.

Причесанная на гладкий прямой пробор (в чем она явно подражала стилю русской женщины в ее понимании), моя собеседница, сотрудница распространенного иллюстрированного буржуазного журнала, считающая себя специалисткой по русской литературе — она даже совершила паломничество в Ясную Поляну и в Михайловское — казалась возбужденной не на шутку.

«Да, да, я знаю, — воскликнула она,— вы скажете, что Маяковский вовсе не всерьез изображал будущее. Но поверьте, он сам, может быть, того и не сознавая, обрисовал царство грядущего социализма как мир такой же бездуховный, как и та капиталистическая страна, в которой вы сейчас находитесь. Социализм, капитализм — все это только две стороны одной и той же медали. Прежде всего это среда, одинаково враждебная всем проявлениям человечности!»

«Позвольте,— начал я свои возражения,—

но вы странно прочитали революционного поэта. Будущее он в своей пьесе изобразил шутливо потому, что оно ему нужно было лишь как фон для выявления неизменной клопиной сущности Присыпкина»...

«Вот тут и пролегает главное противоречие в понимании гениальной пьесы,— перебила меня журналистка.— Не случайно же вы — и именно потому, что точно следовали автору,— раскрыли вместе с актером не звериную, а подлинно человеческую сущность его героя. Маяковский думал, что сделает его антипатичным, наделив недостатками: Присыпкин действительно не прочь выпить, он курит и выражается непечатными словами. Но, боже мой, ведь это же обычные маленькие погрешности любого человека,— кто без греха, кинь в него камень! И именно потому, что ему свойственны эти невинные человеческие слабости, Присыпкин остается живым существом в том стеклянном, бездушном механизированном мире, который безжалостно загнал его в клетку. И вот почему я утверждаю, что Маяковский написал не комедию, а трагедию, и что его Присыпкин — это трагический герой, в котором угадываются черты самого поэта, справедливо считавшего и себя самого отнюдь не бесплотным и не безгрешным.

Кстати, один из ваших литературоведов утверждал, что Маяковский любил Достоевского. Так нельзя ли отнести к поэту ту тираду из «Бесов», где капитан Лебядкин, страдая от уничижительного звучания своего имени (так же, как и Присыпкин, ставший по аналогичной причине Пьером Скрипкиным), отождествлял себя с поэтом, сочинившим пьесу с таким странно совпадающим «насекомым» названием?»

Тут я окончательно понял, что моя собеседница основательно подготовилась к спору со мной: она быстро раскрыла блокнот и прочла, видимо, заранее выписанный, диалог Варвары Петровны и Лебядкина из «Бесов» Достоевского.

«Сударыня,— не слушал капитан,— я, может быть, желал бы называться Эрнестом, а между тем принужден носить грубое имя Игната, почему это, как вы думаете? Я желал бы называться князем де Монбаром, а между тем я только Лебядкин — от лебедя, почему это? Я поэт, сударыня, поэт в душе и мог бы получать тысячу рублей от издателя, а между тем принужден жить в лохани, почему, почему? Сударыня, по-моему, Россия есть игра природы, не более!

— Вы решительно ничего не можете сказать определеннее?

— Я могу вам прочесть пьесу «Таракан», сударыня».

Журналистка захлопнула на этом блокнот и, торжествуя, заключила:

«Так переплелись в моем восприятии «Клоп» Маяковского с «Тараканом» Лебядкина — Достоевского, драматическая судьба Присыпкина и трагический исход самого поэта. И вот почему я испытала на вашем спектакле минуты великого трагического потрясения. Я смотрела его много раз и, наконец, специально привезла из Америки фоторепортера, чтобы он своими снимками проиллюстрировал мою статью о «Клопе» в Театре сатиры. Я подарю вам номер журнала, где она напечатана, и это будет выражением моей искренней благодарности вам и вашим товарищам за те глубокие переживания, которыми одарила меня эта постановка».

«Благодарю вас»,— несколько смущенно пробормотал я, озадаченный неожиданным поворотом беседы, и постарался перевести ее в другое русло, так как, по правде сказать, в ту минуту у меня не нашлось достаточно убедительных аргументов для возражений моей собеседнице.

На следующий день я уехал из США, но спор остался для меня неоконченным, тем более что он совпал с рождением замысла реабилитировать непоставленный сценарий Маяковского «Позабудь про камин» (из которого затем, как известно, возникла пьеса «Клоп») и, объединив сценарий и пьесу, воплотить на экране новый вариант «феерической комедии».

Кроме того, меня грыз червь сомнения: а что если мы с моим другом Валентином Плучеком действительно так неправильно

прочли и истолковали пьесу, как это показалось моей американской собеседнице? Ведь ее явно искаженное восприятие спектакля на чем-то основывалось. К тому же я понимал, что при любом современном обращении к пьесе не уйти от ответа на вопрос: почему все-таки во всех постановках «Клопа», начиная с мейерхольдовской и кончая нашей, в Театре сатиры, критики справедливо подчеркивали свою неудовлетворенность именно второй половиной, хотя режиссеры, как у нас, так и за рубежом, не раз проявляли отменную изобретательность, совершенно по-разному трактуя последние картины пьесы.

Но была ли то прозрачная, почти абстрактная, конструкция Родченко в спектакле ТИМа, или, наоборот, заземленная и приближенная к современности, с видом на Московский университет, сценическая площадка нашего спектакля, или, наконец, условно нарядная обстановка современной телевизионной студии, как во втором варианте спектакля Театра сатиры,— все они одинаково оставляли неудовлетворенной большую часть критиков.

Конечно, самым легким было бы взвалить всю вину за это на несовершенства критических анализов или, сославшись на плохо скрытый антисоветизм и умышленное искажение Маяковского, просто отмахнуться от двусмысленных истолкований американской журналистки (кстати, как выяснилось впоследствии, в этом вопросе отнюдь не одинокой во враждебном хоре буржуазных «маяковсковедов»). Но следует все же признать, что такие отговорки не приближают нас к разрешению проблем, неизбежно возникающих при каждой новой режиссерской встрече с драматургией поэта.

Из всех ассоциаций моей зарубежной оппонентки я принял лишь ее сравнение Маяковского с Софоклом, и то совсем не в том контексте, на котором она настаивала. Действительно, имя Маяковского может стоять рядом с именем классика античности, если объективно сопоставить масштаб и значение их творчества для мирового театра.

Впрочем, не забудем и другое: что, отдавая в течение ряда лет должное величию Маяковского как поэта, мы недооценивали силу и своеобразие его драматургии, естественно, совершенно отличной от Софокла или Еврипида, но не менее емкой и многозначной, что и позволяет считать ее классической, в подлинном, живом смысле этого определения.

Маяковский думал, работая над «Клопом», что у него получится очередная «антиводочная агитка», а в результате он написал пьесу, про которую ее первый постановщик Всеволод Мейерхольд сказал: «Это произведение такое же значительное и великое, как в свое время «Горе уму» Грибоедова»*.

Проницательность и отвага такой оценки становится особенно весомой, если вспомнить, когда она прозвучала: двенадцатого января 1929 года на собрании комсомольского актива Красной Пресни, то есть как раз в пору ничем не ограниченной гегемонии рапповской критики и выступлений таких рецензентов, как О. Бескин, который в журнале «Красная новь» вынес пьесе Маяковского следующий приговор:

«Он (Маяковский.— *С. Ю.*) обошел политическую сущность рабочей обывательщины и тем самым свел сатиру к примитивному фарсу... Мы ищем живого человека (а в гротеске шарж — синтез характерных черт), а Маяковский сотворил нам мертвый штамп на все прошлые времена, для всех народов... Сатира Маяковского не выявляет социальных корней, она заштампована по старым чужим образам-образцам, она совершенно не использует настоящего бытового наблюдения над современностью. Поэтому ее обличительское, общественное значение — мизерно»**.

А затем последовало сценическое крушение «Бани» и драматургия поэта — как трудно поверить в это сегодня!— почти на четверть века исчезла с театральных подмостков. Тем более знаменательной оказалась смелость Луи Арагона, который в 1955 году дерзнул выступить со статьей, программно

---

* В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. Часть вторая. М., «Искусство», 1968, стр. 177.

** Осип Бескин. «Клоп».—«Красная новь», 1929, № 5, стр. 242—243.

озаглавленной «Шекспир и Маяковский». В ней он писал:

«Баня» и «Клоп», на мой взгляд, не только величайшие сатирические поэмы, но и значительнейшие театральные пьесы. Чиновник, бюрократ Победоносиков, мещанин Присыпкин — это враги, отрицательные персонажи первостепенной важности, если даже их оружием и не являются освященные поэтическими канонами кинжал и клевета. Должна ли советская поэзия, должно ли советское искусство вообще изображать отрицательные персонажи? Нужно ли это в интересах советского общества? Без сомнения, да! Есть ли смысл подходить к этим персонажам с той же мерой, что и к Яго? На мой взгляд, Победоносиков и Присыпкин безусловно выдерживают подобное сравнение».

А несколькими десятками страниц ниже французский поэт так суммировал свои размышления о драматургии Маяковского:

«Шекспир положил начало нашему современному театру, зачатки которого мы находим в мистериях. С Шекспиром — в согласии с требованиями нового времени — возродилось утраченное искусство античной драматургии. С Маяковским же подверглась пересмотру самая суть искусства — всех его видов; поэт пролил яркий свет на тайны искусства, окутываемые туманом в угоду классовым соображениям буржуазии. Маяковский не первый из поэтов, порвавший с теорией искусства для искусства, но именно он положил конец искусству для искусства; он первый блистательно, изо дня в день, раскрывал подлинную природу искусства, и поэтому я называю его своего рода Шекспиром, ибо творчество его — поворотный пункт в истории поэзии»*.

Примечательно, что в другом месте Арагон упоминает в связи с пьесами Маяковского также и Мольера; такое же сравнение мы находим и у В. Перцова в его известном исследовании о Маяковском:

«Отдельные эпизоды и положения «Клопа» и «Бани» действительно восходили к «Мещанину во дворянстве» и «Дон-Жуану». Конечно, знаменитые сцены обучения господина Журдена наукам и искусствам в мольеровском «Мещанине во дворянстве» дали толчок автору «Клопа» для создания соответствующих сцен с Присыпкиным и Баяном. Учителя танцев, фехтования и философии стараются передать господину Журдену навыки аристократа, а Олег Баян соответственно руководит «переподготовкой» Присыпкина перед его женитьбой на Эльзевире Ренессанс»*.

Можно пойти и дальше в аналогиях с французским классиком, так как персонажи Маяковского выдерживают сравнение с Тартюфом и Гарпагоном, но Мейерхольд был трижды прав, когда поставил имя революционного поэта прежде всего рядом с Грибоедовым. Есть все основания говорить также и о глубоких связях драматургии Маяковского с трилогией Сухово-Кобылина и с теми особенностями творчества Гоголя, о которых писал в своей «Русской антологии» Томас Манн: «Со времен Гоголя русская литература комедийна, комедийна из-за своего реализма, от страдания и сострадания, по глубочайшей своей человечности, от сатирического своего отчаяния, да и просто по своей жизненной свежести: но гоголевский элемент комического присутствует неизменно и в любом случае»**.

В этом высказывании примечательна прежде всего связь, которую немецкий писатель справедливо усмотрел между глубочайшей человечностью русской литературы и тем ее свойством, которое он выразил в словах «сатирическое отчаяние». Именно эта связь вызвала к жизни и «Горе от ума», и «Ревизора», и «Смерть Тарелкина». И комедии Маяковского также. (Их жанровая классификация, впрочем, представляет известные трудности.) Ведь если может показаться неожиданным определение самим Гоголем «Мертвых душ», как поэмы или Чеховым «Вишневого сада», как комедии, то и определения, которые дал своим пьесам Маяковский, тоже могут поставить в тупик: «Баню» он назвал «драмой с

* Л. Арагон. Собр. сочинений. М., ГИХЛ, 1961, т. 10, стр. 399 и 465.

* В. Перцов. Маяковский. Жизнь и творчество. М., «Наука», 1972, стр. 290—291.

** Цитирую по «Литературной газете», 4 июня 1975 г.

с цирком и фейерверком«, а «Клопа» — «феерической комедией», хотя в ней присутствуют такие трагические происшествия, как самоубийство комсомолки. Известно также, что Маяковский задумывал пьесу, которую он окрестил как «Комедия с убийством».

Но вот для первой пьесы поэта — «Владимир Маяковский. Трагедия» предков в классической драматургии найти трудно. Зато ее потомков обнаружить гораздо легче: своей трагедией о поэте Маяковский на несколько десятилетий опередил кинодраматургию Жана Кокто («Кровь поэта», «Орфей», «Завещание Орфея») и Федерико Феллини («Сладкая жизнь», «$8^1/_2$»), драматургию Макса Фриша («Биография») с их опытами лирического и трагического самораскрытия творческой личности, находящейся в конфликте с буржуазным миром.

Конструкцию второй пьесы Маяковского «Мистерия-буфф», этого «героического, эпического и сатирического изображения нашей эпохи», обычно сравнивают с мистериями средних веков. Но это сравнение неточно. Новаторский поиск формы, стремящейся вместить революционное содержание, который вел Маяковский, сломал устаревший каркас так называемых «мираклей», а буффонно-комедийная ткань большинства эпизодов «Мистерии» вовсе ничего не имеет общего с западным средневековьем. Ее корни уходят в русские народные представления («Царь Максимильян»), в частушки и монологи ярмарочных зазывал и цирковые репризы. Недаром клоун Виталий Лазаренко так органично вписался во вторую редакцию спектакля «Мистерия-буфф», а сам поэт охотно сочинял для него тексты и даже написал цирковую меломимохронику «Москва горит».

Сегодня новаторство драматургии Маяковского является уже неоспоримым фактом: его пьесы не только доказали свою жизненность, но и в той или иной мере повлияли на многие прогрессивные поиски современной драматургии — от Бертольта Брехта до самых разнообразных проявлений политического театра во всех концах света. Но именно новаторство драматургии Маяковского как раз и осложнило ее путь к зрителям. Оно отнюдь не всеми было понято и оценено должным образом и поэтому не сразу была нащупана адекватная ей сценическая поэтика. Бурная полемика возникала при появлении каждой новой пьесы поэта, и все они только с трудом пробивали себе дорогу на подмостки. Что же касается неудачи прижизненной трактовки «Бани», то ее можно сравнить лишь с провалом «Чайки» на сцене Александринского театра — обе эти неудачи дорого стоили ее авторам.

«Мистерия-буфф» также встретила ожесточенное сопротивление. Причем в нападках на нее объединялись как эстетствующий литератор Виктор Ховин (он писал, что «пьеса плоскость остроумия и фальшивого, неумного, а чаще прямо вульгарного и глуповатого пафоса... неудачный акробатический прыжок Маяковского с большевистско-футуристических трапеций»*), так и губполитпросветчик К. Ландер, возражавший против показа пьесы рабочему зрителю в следующих выражениях: «Пьеса «Мистерия-буфф» это яркое выражение бессилия творчества Маяковского, это искаженный коммунизм в футуристическом преломлении. По теме, замыслу, идее, содержанию это просто слабая, неудачная пьеса»**.

Напомню также, что первая попытка сценического осуществления «Мистерии-буфф» весной 1918 года потерпела крах, встретив решительную оппозицию на заседании Репертуарной комиссии Театрально-музыкальной секции Московского отдела народного образования. В протокол этого заседания было записано:

«Большинством семь против одного собрание постановило пьесу Маяковского «Мистерия-буфф» отвергнуть для постановки в день первомайского торжества, мотивируя малой художественностью пьесы, туманностью идеи и непонятностью языка для широких масс»***.

---

* Виктор Ховин. Очарованный странник. В сб. «Книжный угол», № 5, 1918, стр. 3—6.

** К. Ландер. Наша театральная политика. Госуд. издательство, Моск. отд., 1921, стр. 9.

*** Центр. Гос. архив РСФСР, ф. 2306, оп. 24, д. 149, л. 22.

По счастью, вскоре «Мистерия-буфф» была — и неоднократно — осуществлена на сцене, но я считаю нужным напомнить о той борьбе, которая шла вокруг и этой и других пьес Маяковского, чтобы снять тот глянцевый налет лакировки, который с течением времени начал образовываться на облике поэта. Да и как понять, позабыв об этой борьбе, почему так трудно приходилось каждому режиссеру, бравшемуся за постановку новаторских пьес Маяковского: ему надо было упорно разъяснять их значение, причем понимание скорее приходило все же к зрителям, чем к критикам, особенно к тем из них, кто упрямо держался канонов традиционного театра. Недаром, защищая свои позиции, Мейерхольд прибегал к сравнению драматургии Маяковского не только с русской классической комедией, но и с музыкой. В том же выступлении перед комсомольцами Красной Пресни в 1929 году он говорил о «Клопе»:

«Надо произведение Маяковского рассматривать так же, как какой-нибудь музыкальный квартет Хиндемита... Хиндемит дает такие новые звучания старому, что мы их начинаем понимать лучше, чем произведения Гайдна и Бетховена. Он, учитывая, что ухо наше усвоило современную технику, допускает отклонения от законов прежнего искусства»*.

В драматургии Маяковского эти «отклонения» заключались прежде всего в полемическом отрицании привычных конструкций психологической, бытовой или символической драматургии, в нарушении жанровых традиций и применении всех способов воздействия на зрителя, свойственных так называемым «низшим» зрелищным жанрам — балагану, цирку, эстраде, пародии, уличной частушке, лубку; в широком и смелом использовании тех приемов патетического и сатирического преувеличения, которые всегда были близки различным видам народного площадного театра и часто обозначались слишком уж расплывчатым и всеобъемлюще неопределенным термином «гротеск».

Вспомним, что как раз эта гротескно-буффонная поэтика, по мнению большинства теоретиков того времени, считалась «низшей» — по сравнению с «высокими» жанрами трагедии или литературной драмы — и потому-де неспособной вместить глубины философского осмысления человеческой жизни и событий века.

Понимание плодотворности этих «отклонений» пришло в науку о театре значительно позже. И сейчас польский теоретик Богдан Дземидок справедливо пишет в своем трактате «О комическом»:

«Аллегорическая, фантастическая или гротескная форма сатирического произведения вызывает много ассоциаций, она придает произведению гораздо более глубокую сферу интерпретации, которую интеллектуально развитый читатель или зритель наполняет новым содержанием, удивляя порой даже самого автора»*.

Но не буду утруждать читателя дальнейшими размышлениями о прошлой сценической и экранной судьбе пьес и сценариев Маяковского (я уже обращался к ним в своих статьях «Работая над Маяковским» и «Как и кого моет «Баня»), так как главное в другом. Признаюсь, меня задело за живое то тенденциозное истолкование пьесы «Клоп» и нашего спектакля, которое выдвинула моя нью-йоркская собеседница, тем более что отзвуки подобных искажений можно найти в большом количестве в зарубежной критической литературе, посвященной Маяковскому. В результате во мне созрела потребность ответить на все эти «толкования» прежде всего новой постановкой «Клопа». Причем на этот раз я решил осуществить ее в кинематографической форме.

Справедливо задать вопрос: зачем нужна экранизация пьесы, когда можно ограничиться новой редакцией ее на театре? Так и поступил Валентин Плучек, мой сопостановщик по спектаклю 1955 года в Театре сатиры, когда некоторое время назад предложил мне осуществить вместе с ним постановку «Клопа»

* В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. Часть вторая. М., «Искусство», 1968, стр.177.

* Богдан Дземидок. О комическом. М., «Прогресс», М., 1974, стр. 106.

в новом варианте. Но я вынужден был отказаться от его дружеского приглашения, так как к тому времени у меня вместе с Анатолием Карановичем, моим соратником по экранизации «Бани», уже была готова сценарная киноверсия «феерической комедии».

Оправданием нашего желания экранизировать пьесу могло послужить то, что у Маяковского она возникла из сценария «Позабудь про камин»; но еще более убедительным доводом в пользу переноса комедии на экран нам служила не просто любовь, а та страстная привязанность к кинематографу, которую всегда испытывал Маяковский. Она-то и давала нам право прибегнуть именно к экранному раскрытию пьесы.

В ходе работы над сценарием оказалось, что пьеса, как и вся подлинная классика, буквально взывала к решительному очищению ее от уже возникших наслоений как смыслового, так и стилистического порядка, к раскрытию в ней всего того исторически непреходящего, что было скрыто за злободневностью, а значит, к раскрытию в тексте и образах комедии их с о в р е м е н н о г о значения — в самом актуальном и глубоком смысле этого термина. Тем самым мы стремились осуществить завет Маяковского, который хотел, чтобы его пьесы насыщались бы все новым актуальным боевым политическим содержанием.

У Богдана Дземидока есть интересные теоретические соображения на эту тему. В его книге «О комическом» читаем: «Некоторые авторы склонны приписывать сатире в связи с ее актуальностью лишь злободневный характер и преходящее значение. Кратковременность не представляет собой атрибута сатиры, является лишь свойством заурядных (в том числе, конечно, и сатирических) произведений. Выдающиеся сатирические произведения, которые представляли собой непосредственную реакцию на современные им явления, выдерживают проверку временем, не утрачивая при этом своей художественной ценности и актуальности»*.

Так мыслил и сам Маяковский, когда на обсуждении «Клопа» 30 декабря 1928 года сказал:

«В пьесе — факты об обывательской мрази и века и сегодняшнего дня... Я буду вставлять в пьесу актуальные политические и бытовые новости» *.

Это высказывание драгоценно по двум причинам: во-первых, оно как бы дает моральное право будущим постановщикам обращаться к событиям современности, а во-вторых, что еще важнее, высказывание поэта помогает нам осознавать, что «злободневная агитка» переросла под его пером в произведение, отражающее и затрагивающее ф а к т ы в е к а.

Действительно, почти полстолетия, отделяющее нас от времени написания пьесы, неопровержимо доказало, что проблемы, поставленные в этой, как казалось тогда некоторым критикам, «публицистической однодневке», принадлежат именно к проблемам века и что «Клоп» поэтому не может устареть, так же, как никогда не устареют «Ревизор», «Горе от ума», «Смерть Тарелкина» или комедии Шекспира и Мольера.

Но как же совместить глубину проблематики века с политической заостренностью фактов сегодняшнего дня? Как раскрыть по-новому непреходящую и в то же время острозлободневную сатиричность главных персонажей? Как сочетать верность авторскому замыслу с тем режиссерским размахом, к которому всегда призывал поэт постановщиков своих произведений?

Эти и многие другие вопросы имеют, по моему мнению, не частный, а общий интерес, как и все связанное с поэтикой Маяковского, поэтому я и осмеливаюсь предложить вниманию читателя нечто вроде дневника режиссера, попытку проследить процесс формирования режиссерского истолкования произведения любимого поэта, процесс, исполненный противоречий, возникающих как от полемики режиссера с самим собой, так и из его споров с реальными и воображаемыми оппонентами.

Право на публикацию такого дневника может быть обусловлено еще и тем, что

* Б о г д а н Д з е м и д о к. О комическом. М., «Прогресс», 1974, стр. 182.

* В. В. М а я к о в с к и й. Театр и кино. М., «Искусство», 1954, т. 2, стр. 475.

в процессе осмысления задач фильма неизбежно возникает вызванная новаторской природой драматургии Маяковского дискуссия по самым коренным вопросам современного кинематографического и театрального искусства. На эти вопросы нет однозначных ответов, и автор не пытается их дать. Он лишь стремится искренне рассказать о своих догадках и сомнениях, о том, каких творческих усилий стоит попытка если не подняться к высотам авторского замысла, то хотя бы приблизиться к ним. Ведь каждый раз, обращаясь к Шекспиру, Гоголю, Пушкину или Маяковскому, нужно начинать все заново. Надо обязательно постараться прочитать их бессмертные страницы как бы в первый раз, надо мобилизовать все свои душевные силы, все свое мастерство, чтобы то открытие, которого ждет от тебя зритель, особенно молодой, может быть, впервые соприкасающийся с драматургией того же Маяковского, совершилось.

Как эпиграф для работы, предлагаемой вниманию читателя, мне хочется взять слова самого поэта из его выступления 25 февраля 1930 года на диспуте «Пути советской литературы»:

«Художник обязан пересмотреть свои приемы, сделать громадный прыжок из прошлого в сегодняшний день. Мы пришли не для того, чтобы фотографировать мир, но для того, чтобы литературным орудием бороться за будущее. За перестройку мира. В этой борьбе мы используем все приемы. Все средства хороши, если помогают строительству социализма» *.

Известно, что сценарии Маяковского либо не были осуществлены, либо были поставлены бездарными ремесленниками, не понимавшими и не чувствовавшими метафорический, поэтический их настрой и плоско прочитавшими лишь лежащую на поверхности фабулу. Пьесы же Маяковского, как мы уже упоминали, после первых прижизненных спектаклей, сопровождавшихся часто драматическим для автора полупониманием или даже враждебным неприятием, четверть века пролежали под спудом. Тем более важно сегодня вспомнить, что два таких крупных мастера советской сцены, как Мейерхольд и Таиров, предпринимали попытки возвращения к жизни драматургии Маяковского.

Особенно знаменательным кажется мне замысел Мейерхольда — поставить новый вариант «Клопа». Для этой цели в 1936 году им было созвано специальное совещание в ГОСТИМе, на котором один из ближайших сотрудников мастера А. Февральский изложил мысли Мейерхольда и его режиссерского штаба о том, как следует трактовать пьесу спустя восемь лет после ее первого представления. Эта запись представляет не только огромный историко-театроведческий интерес, но и важна как свидетельство остроты и свежести режиссерской мысли Мейерхольда, сохраняющей свою силу и в наши дни.

Когда в начале 50-х годов мы с Валентином Плучеком осуществляли постановки «Бани» и «Клопа», нам не знакома была эта стенограмма — она и теперь только еще готовится к опубликованию, так что мне довелось прочесть ее в рукописи совсем недавно. Тем более приятно было убедиться, что мы оба, ученики Мейерхольда, очевидно, все-таки сумели впитать в себя уроки мастера, не в смысле внешнего подражания его приемам, а усвоив и переработав по-своему систему его режиссерского мышления, в первой редакции спектакля «Клоп» мы, сами того не ведая, реализовали некоторые элементы его замысла. Мейерхольд говорил:

«Вторую часть нужно насытить конкретным положительным содержанием. Нужно хотя бы в общих чертах показать достижения нашего строительства и дать прогноз на ближайшее будущее... В прежней постановке было музыкальное интермеццо. Мы предлагаем заменить его демонстрацией немого фильма»*.

К сходному выводу пришли и мы, правда, не в «Клопе», а в «Бане», где образ машины времени передан был фильмом, демонстрирующим достижения социалистического строительства.

---

* «На литературном посту», 1930, № 5—6.

* Здесь и дальше цитирую по рукописи сборника, находящегося в печати. Изд. ВТО.

Далее Мейерхольд мечтал:

«Действие второй части комедии должно развертываться в более близком будущем, что помогло бы внести в нее большую конкретность... Ликвидация абстракции во второй части «Клопа». Надо дать не неуловимое будущее, а то будущее, которое очень сильно приближено к настоящему»*.

Прерываю цитату для того, чтобы напомнить: мы в Театре сатиры, возрождая в 1955 году «Клопа» на сцене, пытались следовать именно по этому пути. Мы совершенно изымали из декоративного оформления будущего элементы утопической абстракции и, как мне кажется, тем самым сильно облегчили восприятие пьесы современным зрителем. Правда, в то же время мы навлекли на себя упреки части критики в излишнем «заземлении» образа будущего. Возможно, потому, что конкретизация внешней среды, точно обозначенной в нашем спектакле зданием Московского университета, вступила в противоречие с условной авторской трактовкой людей будущего, хотя я лично по-прежнему убежден в законности избранного нами решения.

В тех же целях, то есть стремясь полнее выявить в образах будущего «приближение к настоящему», мы заменили деревянные руки в сцене механического голосования системой телевизионных экранов, расположенных вокруг центрального квадрата, снабженного аппаратом — эпидиаскопом, позволявшим увеличивать до крупного плана лицо стоящего перед ним актера.

Оказывается, примерно об этом же мечтал и Мейерхольд. Он говорил о начале второй части пьесы:

«Чтобы не было абстракции, а чтобы весь земной шар говорил с помощью этого аппарата. Как сейчас бывает перекличка по радио: в это публика поверит и это не покажется абстракцией... А лучше пусть дикторы произносят у каких-то аппаратов на сцене. Это какая-то радиостудия, чтобы люди, здесь находящиеся, говорили для тех, кто находится вовне. И опять публика поверит, а потом это публике и интересно, она не знает, как выглядит радиостудия. Это даст и какую-то фантастику. Я всегда чувствую фантастику в радиостудии: закрывают окна, тишина. Мне все это кажется какой-то уэллсовщиной... Мне всегда там в студии страшновато... Мир какой-то страшноватый. С наушниками ходят, через стекло, как в аквариуме, какие-то жесты делают»*.

Действительно, тогда, в 1936 году, радиостудия представлялась нам чем-то фантастическим, ведь она еще была для нас самым последним словом техники. Сегодня, в эпоху телевидения, фантастическими кажутся скорее телевизионные центры. И поэтому глубоко прав был Валентин Плучек, когда в своей новой редакции «Клопа» решил вторую часть как телепередачу, происходящую в несколько фантасмагорической и в то же время шуточно-веселой суматохе современной телестудии.

Думаю, что и мы с Анатолием Карановичем оказались в нашем фильме «Маяковский смеется» близки к мейерхольдовскому замыслу, поскольку у нас, конечно, совершенно независимо от концепции Мейерхольда, которую мы, приступая к работе над фильмом, не знали, возникла потребность перенести все действие, объединившее в себе и пьесу «Клоп» и ее родоначальника — сценарий «Позабудь про камин», в не менее волшебную атмосферу кинематографического ателье.

Но совпадения наших задумок с замыслом Мейерхольда на этом не кончаются. С удивлением прочитал я в стенограмме гостимовского совещания, что тогда, в феврале 1936 года, А. Февральский излагал его так:

«Пьеса должна была пойти в новой литературной редакции и под названием «феерическая комедия...» Предполагалось, сохраняя весь драматический костяк «Клопа», ввести в пьесу отдельные элементы киносценария Маяковского «Позабудь про камин» и различных поэтических текстов Маяковского — от лирических до рекламных стихов»**.

К такой контаминации пришли и мы в на-

* Цит. по рукописи.

* Цит. по рукописи.
** Там же.

шем сценарии, и сейчас я с радостью думаю, что, очевидно, такое решение было правильным, коль скоро по происшествии стольких лет оно оказалось идентичным с мечтами нашего учителя.

Значительно сложнее оказался весь смысловой комплекс будущего.

Я уже упоминал вначале о том, что любой читатель, обращающийся к пьесе, обязательно ощутит противоречия и трудности этой второй, утопической, ее части. Неизбежно возникает спор, что же хотел показать Маяковский? Какое будущее? Сам он говорил:

«В пьесе — не социализм, а десять пятилеток, а может быть, это будет и через три пятилетки. Конечно, я не показываю социалистическое общество»*.

Мейерхольд это понял и, обосновывая свою трактовку, в том же выступлении, где он сравнивал Маяковского с Грибоедовым, сказал:

«Главное целеустремление: бичевать пороки сегодняшнего дня. Перебрасывая нас в 1979 год, Маяковский заставляет нас разглядывать не преображение мира, а ту же болезнь, что и в наши дни.

Надо бороться с недостатками с большей энергией, чем теперь.

В 1979 году опять отголоски тех же недостатков, что и в 1929 году.

Безразлично — 50 или 75 лет.

Маяковский хочет показать, что болезни имеют глубокие корни, что нужны большие периоды времени и громадная активность для их изжития»**.

А несколькими годами позже, в 1936 году, Мейерхольд видел недостатки второй части прежде всего в отсутствии образов людей будущего. А. Февральский свидетельствует:

«В. Э. думает показать во второй части стахановцев, как прообразы людей будущего... Мы сохраняем линию Присыпкина, но меняем его окружение во второй части... Основная наша работа будет сводиться к переработке второй части (разрядка моя.— *С. Ю.*). Там надо снять элементы техницизма и двойственности, которая вносила путаницу в «Клопа». Многим была непонятна трактовка будущего: с одной стороны, дифирамбика, а с другой стороны — ирония. При новой трактовке это устраняется. Вторую часть нужно насытить конкретным положительным содержанием. Нужно хотя бы в общих чертах показать достижения нашего строительства и дать прогноз на ближайшее будущее»*.

Итак, Мейерхольд основной недостаток второй части видел в ее «двойственности». Однако преодолеть эту двойственность, раскрывая тему достижений будущего введением в антракте хроникального фильма, вряд ли бы ему удалось: тем более что никакого конкретного материала для обрисовки персонажей второй части как стахановцев ни в тексте, ни в поступках действующих лиц у Маяковского нет.

Все приметы будущего даны Маяковским шутливо, если не иронично. Это условный юмористический рай, в котором трижды в году апельсинятся деревья в городском сквере. Хрупкие, лишенные индивидуальных черт, как бы стерилизованные, персонажи легко подвергаются воздействию вредных бацилл алкоголизма и «любовного воздыхательства». Поэтому под звуки торжественного марша они, эти люди будущего, отправляют Присыпкина в комфортабельную клетку зоологического сада, где ему будет позволено предаваться контролируемому медиками потреблению никотина и алкоголя, а также «самовыражению» непечатными словами. В конечном счете, не запоминаются ни анемичная воскрешенная Зоя, ни безымянный профессор, и лишь директор зоосада оснащен замечательным сатирическим монологом, в котором он рассуждает о сходстве двух разновидностей клопа.

О трудностях трактовки образа «будущего» в пьесе примерно так же писал в книге «Встречи с Маяковским» А. Февральский. Очевидно, вспоминая свои непосредственные впечатле-

---

* В. В. Маяковский. Театр и кино. М., «Искусство», 1954, т. 2, стр. 475—476.

** В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. М., «Искусство», 1968, т. 2, стр. 177.

* Цит. по рукописи.

ния от реакции зрителей на первые спектакли «Клопа», он констатировал:

«В сценическом воплощении второй части отразилась противоречивость, непосредственно вытекающая из противоречий в самой пьесе, на которых нужно остановиться... Поэт хотел противопоставить порокам мещан, в особенности некультурности и грязи, некий образец культурной, чистой жизни. Но правильный замысел не нашел точного выражения. В сценах будущего Присыпкину противопоставлялись положительные образцы лишь в ограниченной области быта. Это было не очень удачно, потому что представление о будущем у советского человека (естественно, и у самого Маяковского) связано с мыслью о социалистическом обществе. В результате некоторые моменты сцен будущего в «Клопе» вызывали у читателей и зрителей недоумение»*.

Видимо, понимая это, выдвинул свой вполне конкретный, хотя и парадоксальный замысел решения второй части пьесы Александр Таиров. Ему показалось, что всю вторую половину пьесы можно трактовать, как сон пьяного Присыпкина. В свое время я решительно отверг для себя эту трактовку, считая, что отождествлять юмор автора с бредом Присыпкина было бы неправильно. Однако, размышляя сегодня над замыслом Таирова, я нахожу одну часть в нем весьма существенной. Ведь если в воображении пьяного Присыпкина в будущем возникают все персонажи из первой части пьесы, то в том или ином виде там должен был бы сохраниться и Олег Баян. А ведь именно его отсутствие во второй половине комедии во многом и лишает ее действенности; представьте себе вторую часть «Фауста» без Мефистофеля.

Итак, мы видели, что два крупнейших мастера современного театра бились над одной и той же задачей, но по-разному подходили к ее решению, причем оба так и не поставили окончательный диагноз. Мейерхольд тоже полагал, что седьмую картину (то есть собственно начало второй части) «предстоит написать целиком заново», а Таиров заявил: «Мы считаем необходимым ввести в пьесу еще одно действующее лицо — ведущего... Друзья Маяковского, Н. Асеев и О. Брик, в сотрудничестве с театром работают сейчас над текстом этой будущей роли и аналогичными вставками, которые, конечно, ни в коем случае не будут нарушать общей ткани пьесы»*.

Так, несмотря на оговорки, оба режиссера по существу приходили к выводу о необходимости не только постановочных, но и прямых изменений и дополнений в самом авторском тексте. Но если нужда в подобных изменениях ощущалась уже в тридцатых годах, то нетрудно себе представить, какую острую потребность испытывают в них художник и зритель нашего времени, после тех гигантских потрясений и перемен, которые испытало человечество за последние десятилетия.

Значит, нужно иметь мужество признать, что если мы хотим сегодня общаться на сцене или на экране с Маяковским живым, а не с «мумией», то не следует причислять его к касте «неприкасаемых» классиков. Казалось бы, противоречие тут налицо: только что мы воздвигали его на пьедестал рядом с Шекспиром, Мольером, Гоголем, Грибоедовым, а сейчас, буквально через несколько строк, провозглашаем возможность неканонического с ним обращения.

Однако я уверен, что «классичность» драматургии Маяковского особая, я назвал бы ее д и н а м и ч е с к о й, требующей к себе другого подхода.

Именно о таком подходе писал в своем дневнике Григорий Козинцев:

«Постановка классического произведения — не воспроизведение его в том виде, в каком оно уже существует, а следующее его существование, уловленное продолжение жизни, заключенной в живом движении, живой ткани искусства.

Это не сохранение в окаменелости, неприкосновенности какой-то высшей эстетической гармонии, а возможность бесконечности но-

* А. Ф е в р а л ь с к и й. Встречи с Маяковским. М., «Советская Россия», 1971, стр. 64.

* А. Я. Т а и р о в. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., изд. ВТО, 1970, стр.391.

вых восприятий, и следовательно — продолжающегося движения»*.

Безупречно правильно это и по отношению к Маяковскому. Многолетний опыт показал, что призыв поэта «ко всем играющим, ставящим, читающим, печатающим «Мистерию-буфф» — «меняйте содержание, делайте содержание ее современным, сегодняшним, сиюминутным»** — не был случаен: все попытки поставить пьесу — у нас и за рубежом — в наши дни по «каноническому» тексту увенчались, в лучшем случае, лишь полууспехом.

И после завершения «Клопа» автор, как мы уже упоминали, собирался «вставлять в пьесу актуальные политические и бытовые новости».

Однако вернемся к Присыпкину. Он сразу же был осознан как персонаж огромной обобщающей силы. Стал таким же «фольклорным», как, например, Йозеф Швейк. Рожденный Гашеком, бравый солдат плотно вошел в жизнь и стал путешествовать по ней самостоятельно и после смерти своего создателя. Так он забрел в пьесу Бертольта Брехта («Швейк во второй мировой войне») и в сценарии Е. Помещикова и Н. Рожкова («Боевой киносборник», № 7; «Новые похождения Швейка»); потому что было невозможно представить себе борьбу с гитлеризмом без его участия.

Но Швейк — «свой парень», это наш друг, а Присыпкин, он же Пьер Скрипкин, фигура посложнее. Он «бывший свой» и водится, как известно, в «матрацах времени». Поэтому сегодня он вряд ли смирился бы с тихим пребыванием в звериной клетке — ведь за ее прутьями он сможет разглядеть не то единое бесклассовое общество, в котором ему не находилось место, а мир, идеологически разделенный надвое, мир, где в одной его части мечты Скрипкина об «изячной жизни» расцвели пышным цветом и даже получили название: «общество потребления».

Придется вспомнить еще раз драматургические функции Присыпкина во второй половине «Клопа» в том виде, в каком поэт наделил ими своего героя в 1928 году.

В первой части Присыпкин активен, даже агрессивен, и не испытывает одиночества: порвав с одной средой, рабочей, он тут же обретает другую — обывательскую, мещанскую.

Во второй — он изолирован от окружающего мира настолько, что единственным другом его является «клопуля»; даже тяжелая моральная вина, лежащая на нем за самоубийство комсомолки Зои Березкиной, снимается с его плеч, поскольку Зоя оказывается живой и невредимой; его окружают одни безгрешные, безупречные «люди будущего», которые, экспериментируя над ним, не находят ничего лучшего, как упрятать Присыпкина в клетку зоосада. Логически это решение как будто правильно: такому субъекту нет места в царстве коммунизма. Но, как известно, искусство оперирует не только логическими, а и эмоциональными доводами, причем эмоциональными по преимуществу.

А между тем Присыпкин по ходу действия становится лицом страдающим: он один против всех, его преследуют, над ним потешаются. И в результате он может вызвать не осуждение, а добродушно-усмешливую симпатию со стороны зрителей. А отсюда открывается возможность и для «обобщений» в духе американской журналистки или «теорий» такого антисоветчика, как адъюнкт-профессор Торонтского университета Б. Томсон, который обнаружил в «Клопе» «темную, полумистическую душу».

Что же касается противоречий между эмоциональным и рационалистическим восприятием, то они наличествуют в искусстве как некая закономерность. Мы согласны осудить разумом Джона Фальстафа за его непотребства, но в финале становимся на его сторону в конфликте с королем Генрихом Пятым; мы не возражаем, чтобы обманщик и враль Хлестаков сбежал вовремя, избегнув возмездия; с нескрываемой симпатией следим мы и за похождениями оборотистого Остапа Бендера, да и шулер Расплюев вызывает у нас

---

* Григорий Козинцев. Сохранять человеческий голос. —«Аврора», 1975, № 9, стр. 72.

** В. В. Маяковский. Театр и кино. М., «Искусство», 1954, т. 1, стр. 211.

отнюдь не одно только отвращение. Примеры можно множить, поскольку так случается, по сути, при каждой нашей встрече с персонажами, воссозданными талантом художника из сложносоставной магмы жизни, а не с гомункулусами, которые искусственно взращены в лаборатории, согласно омертвевшим формулам.

В свое время, интересно и глубоко разбирая спектакль «Клоп» в Театре сатиры, Вл. Саппак и В. Шитова упрекали актера В. Лепко и нас, как режиссеров, в том, что мы измельчили образ Присыпкина. Они писали: «Вместо сатирического разоблачения перед нами лишь комедийная дискредитация фигуры мещанина.

Не поставив перед собой цели сказать о Присыпкине нечто новое, не стремясь с новой высоты более крупно и обобщенно увидеть, исследовать социальную природу характера Присыпкина, театр лишил вторую часть комедии единого внутреннего сюжета».

И далее: «Присыпкин, каким видится он нам уже на первых страницах комедии, конечно, очень отличается от того Присыпкина, с которым мы знакомимся на спектакле Театра сатиры. И спор здесь не столько о трактовке, сколько о самой емкости, весомости, масштабности образа. Крупно, остро, публицистически открыто написан этот образ у Маяковского. Каждое слово роли глубоко значимо, за каждой репликой стоит целая декларация. Мещанство — враг Маяковского «отъявленный и давний», тема борьбы с мещанством проходит через все творчество поэта.

И именно в «Клопе» Маяковский дает мещанству генеральный бой. В образе Присыпкина спрессовался огромный пласт жизненных наблюдений и мучительных раздумий писателя. Поэтому первейшая обязанность театра, работающего над Маяковским,— раскрыть все богатство идейного содержания этого образа. Присыпкину же в исполнении Лепко прежде всего не хватает значительности. А Присыпкин у Маяковского, конечно, значительная фигура, как значительны многие отрицательные герои русской и мировой драматургии — Городничий и Фамусов, Яго и Тартюф»*.

Но, к сожалению, как режиссер, я не могу принять рецепт критиков, предлагающих раскрыть богатство идейного содержания образа Присыпкина через значительность. Я просто не понимаю, как можно играть «значительность»! Можно сказать, что Присыпкин в исполнении Ильинского был крупнее, масштабнее, чем в исполнении Лепко, но это вопрос индивидуальности актера. А вообще «значительность» играть нельзя. Ведь по театральному опыту известно, что короля на сцене играет не сам актер: его «играют» все окружающие. А уж если говорить о масштабности — не столько о значительности, сколько о значимости — отдельных персонажей в общем идейном замысле «Клопа», то в моем представлении речь должна идти прежде всего об Олеге Баяне.

Его весомость определяется прежде всего тем, что Баян — идеолог, вдохновитель Присыпкина, проповедник некоего «образа жизни» и, если уж пользоваться аналогиями с классикой, современный Мефистофель при Фаусте. Это хорошо почувствовали и только что процитированные мною критики, когда писали о монологе Баяна на «красной свадьбе»:

«...Речь его — программное выступление идеолога мещанского двоедушия. Это здесь, в своей речи, по-мефистофельски издеваясь надо всем на свете, Баян называет свадьбу Присыпкина прообразом социализма. Это здесь он глумится над теми, кто погиб за революцию, причисляя себя и всю эту шатию к героям Перекопа»**.

А я, чем дольше задумывался над возможностями сегодняшней режиссерской трактовки пьесы, тем больше приходил к заключению, что сам Маяковский, как это часто бывает с художником, недооценил Баяна, не найдя ему места во второй половине пьесы, чем, в этом я твердо уверен, обеднил и ослабил ее. Исчезновение такого сильного и яр-

---

* Вл. Саппак, В. Шитова. Семь лет в театре. М., «Искусство», 1968, стр. 21, 41.
** Там же, стр. 32.

кого персонажа из второй части комедии во многом и предопределяет то чувство неудовлетворенности зрителей, о котором все время приходится помнить режиссерам, приступающим к новой постановке «Клопа».

Значит, здесь мы имеем еще раз дело с классическим примером того, как созданная поэтическим воображением фигура оказывается настолько выразительной, что начинает жить собственной жизнью, непредвиденной автором.

На театре же степень значимости персонажа может зависеть также и от того, что роль не нашла сразу адекватного исполнителя. Так случилось с «Клопом»: в спектакле Мейерхольда, по соседству с блестящей игрой Игоря Ильинского — Присыпкина, Баян выглядел только бытово-анекдотическим персонажем. Отсюда и произошла аберрация: театральная критика, отозвавшаяся на первые постановки пьесы, почти не упоминала слабых исполнителей роли Баяна. В результате установилась инерция рассмотрения пьесы по существу как монодрамы с единственным героем — Присыпкиным. Я же уверен, что настало время пересмотреть эту трактовку и вернуть Баяну то важнейшее значение, которое, по существу, придавал ему сам автор, выписав его с огромной сатирической силой и глубиной.

Особую значимость Олега Баяна отметил В. Перцов, который в своей капитальной монографии о В. Маяковском писал:

«Присыпкин-жених требует от мамаши Ренессанс приобретения в универмаге разных нужных и ненужных вещей — «дом у меня должен быть полной чашей». Его инструктирует Олег Баян, фигура о ч е н ь с т р а н н а я и п о ч т и з л о в е щ а я в с в о е м ц и н и з м е (разрядка моя.— *С.Ю.*). Комментируя свою пьесу, Маяковский указывал, что рядом с Присыпкиным Олег Баян — вторая центральная фигура и характеризует ее — «подхалимничающий самородок из бывших домовладельцев». И далее: «В отношении к Олегу Баяну характеристика «самородок», по-видимому, должна пониматься в обратном смысле — это самый прожженный тип, получивший систематическое воспитание и образование в том мире мелких ловчил, где не обманешь — не продашь»*,

Можно легко установить сходство драматургических функций Баяна с гоголевским Кочкаревым, но в том-то и суть вопроса, что функциями свата фигура Баяна не исчерпывается. Иначе откуда же бы возникло у проницательного критика ощущение его «с т р а н н о с т и», та характеристика Баяна как персонажа «почти зловещего в своем цинизме», с которой мы только что познакомились?

Справедливость такой оценки я ощутил еще во время нашей работы над «Клопом» в Театре сатиры, где роль Баяна была поручена артисту Георгию Менглету. Мне кажется, что впервые именно в его исполнении Баян занял принадлежащее ему место в сценической истории пьесы. В частности, знаменитый монолог на свадьбе Менглет играл с удивительным проникновением в классовую сущность этого апостола «изячной жизни». Он был не только смешон, но и страшноват в какой-то исступленности самоутверждения. Ведь вся свадьба — это его «момент истины», тот самый «звездный час», к которому он издавна стремился. Это час торжества н а д Присыпкиным, которого он ненавидит, внешне возвеличивая, презирает как пролетария, которого совратил с истинного пути.

«Бывшему домовладельцу» необходимо отомстить революции, выбившей его из седла, лишившей собственности, и вот сейчас, с наступлением нэпа, он думает, что обрел возможность реванша. А так как он достаточно умен, чтобы понимать всю непрочность, зыбкость той болотистой почвы, на которой основывается его успех, то отсюда и страх, и горечь, и злоба, и ирония, окрашивающие все его поведение. Многое из этого сложного комплекса роли Менглет и сыграл в нашем спектакле, догадавшись о многом, ускользавшем от его предшественников благодаря своей актерской интуиции и своему таланту. Благодаря ему и мне, как режиссеру, многое стало яснее, мно-

---

* В. П е р ц о в. Маяковский. Жизнь и творчество. М., «Наука», 1972, стр. 262—264.

гое заставило по-новому взглянуть на фигуру Баяна.

Интересно вспомнить, между прочим, как и когда это произошло. В процессе репетиций роль у каждого актера созревает по-разному: как известно, хуже всего, когда актер ухватывает легко и сразу внешнюю или речевую характеристику образа, а затем расплескивает ее по пути и не доносит до встречи со зрителем. У большинства талантливых актеров этот процесс проходит иначе: мучительно, в поисках, сомнениях, в экспериментах. В этих случаях задача режиссера-педагога состоит в том, чтобы помочь артисту в этом сложном процессе, с тем чтобы результат стал похожим на то, что происходит со спортсменом, готовящимся к ответственным состязаниям. Известно, что хороший тренер строит свой план с таким расчетом, чтобы самый пик формы атлета пришелся на нужное время. Но ведь и актер, подобно спортсмену, может «перегореть» раньше или не достичь кульминации к нужному сроку выхода на зрителя.

Боюсь, что мы с Валентином Плучеком, репетируя «Клопа», не проявили этой тренерской мудрости. Может быть, заторопили своими похвалами талантливого актера, так что уже недели за две до премьеры, на одной из прогонных репетиций, Менглет с таким вдохновением и блеском сыграл свой монолог в сцене свадьбы, что не только все присутствующие в зале, но и мы, режиссеры, не удержались от аплодисментов.

Актер и дальше очень хорошо играл свою роль в спектаклях, но никогда больше он не бывал в таком ударе, никогда не подходил так близко к раскрытию образа, как во время этой памятной репетиции! И именно на ней, благодаря его творческому интуитивному проникновению в самое «зерно» образа, раскрылась и для нас, режиссеров, вся сила и многогранность замысла поэта.

Осмелюсь признаться, что хотя я с огромным интересом и чувством удовлетворения смотрел новый вариант «Клопа» в Театре сатиры, удачно решенный В. Плучеком года полтора назад, мне все же было трудно побороть свое несогласие, как с несколько однолинейной игрой нового актера В. Пенькова в роли Присыпкина, так и с «омоложением» Олега Баяна в по-своему блестящем исполнении Андрея Миронова.

Ведь если Присыпкин по возрасту старше Баяна, то это нарушает, на мой взгляд, систему отношений между ними, задуманную драматургом. Дело не только в том, что Присыпкин, по выражению Баяна,— «молодой класс» и он «все сметает на своем пути, как лава», а в том, что сам Баян именно потому и жутковат, что он «оборотень», вылезший из щелей прошлого, несущий в себе яд собственничества, который он и прививает Присыпкину, тем самым торжествуя над ненавистным ему миром социализма. Он вовсе не безобиден и не беззаботен, этот «король пошляков», как он мог бы именовать себя, следуя примеру Ивана Бабичева — героя Юрия Олеши. Не забудем, кстати, что и у Олеши — и в романе «Зависть» и в пьесе «Заговор чувств» — пытается совершить психологический эксперимент над своим подопечным, юным Кавалеровым, Иван Бабичев, этот странноватый и злобствующий пророк обывательщины, страшный в своем цинизме и ненависти к новому миру.

В таком же идеологическом ключе, на таком же уровне типизации хотелось нам показать Баяна и в фильме, тем более что я нашел подтверждение своим замыслам в заключительных словах уже не раз цитированной здесь стенограммы Мейерхольда:

«В образе Баяна надо дать какую-нибудь современную фигуру».

В чем же заключается современность этого персонажа? Где ее искать? Какие черты придал бы ему Маяковский сегодня, если бы был жив? Где искал бы он новый объект для сатирического прицела? Что такое современный Баян? Неужели же просто доморощенный «хиппи» с танцплощадки в Сокольниках?

Так еще раз, и теперь уже в полную силу, возник передо мной главный вопрос: в какой степени мы имеем право следовать завету самого поэта и «менять содержание» комедии, делая его «сиюминутным»?

Маяковский писал: «Пока сволочь есть

в жизни, я ее в художественном произведении не амнистирую». Отсюда наша убежденность в том, что сегодня поэт направил бы острие своей сатиры не столько на последышей Присыпкина в обществе развитого социализма, а прежде всего на то общество потребления, где мечты Присыпкина о зеркальном шкафе кажутся детским лепетом, где «изячная жизнь» разрослась до пределов апокалиптической «дольче вита», где «пороки» Присыпкина выглядят невинной забавой: ведь что значит его сквернословие в сегодняшнем обществе вседозволенности? А его пристрастие к табачному дыму в сравнении с массовым отравлением наркотиками, начиная со школьного возраста? Что такое его любимая цыганщина по сравнению с исступленной истерией «рока» и «бита»? А его кинематографический кумир Гарри Пиль, разве может он состязаться с Джеймсом Бондом?

Нет, не мог провидеть поэт, с одной стороны, какой реальный образ примет мир социализма, завоеванный в неслыханно тяжком поединке с фашизмом, а с другой — то обострение идейной борьбы, которой мир капитализма ответил на победы коммунизма, на рост и укрепление социалистической системы. Но если бы он был сегодня с нами, он — в этом у меня нет сомнения — вместо бесклассового идиллического мира, изображенного шутливо, обратился бы к действительности, и в ней со свойственной ему мощью поразил бы главного своего врага — мещанство, причем прежде всего в тех формах, которые отличаются сейчас наибольшей агрессивностью и наступательной энергией.

В своей пьесе Маяковский черты присыпкинщины обнаружил и в нас самих, зрителях финала пьесы. Ведь это нас предупреждает устами своего героя поэт, когда Присыпкин обращается в зрительный зал с недоуменным криком: «Граждане! Братцы! Свои! Родные! Откуда? Сколько вас? Когда же вас всех разморозили? Чего ж я один в клетке? Родимые, братцы, пожалте ко мне! За что же я страдаю?»

Да, бациллы присыпкинщины существуют и в социалистическом мире, но им труднее живется здесь, где нет питательной среды для их размножения. Вот и переползают через границы нового мира клопы о т т у д а, из хором, часто весьма привлекательных по внешнему виду, но прогнивших, захламленных рухлядью исторически обреченных идей, микробами стяжательства и собственничества.

Там плодятся не только Пьеры Скрипкины, но в разных обличьях возникают и Баяны — с той же мимикрийной фразеологией, прикрывающей ненависть к социализму, те же непрошеные сваты, желающие сочетать узами Гименея «безвестный, но великий труд с поверженным, но очаровательным капиталом».

И право же, стоит еще и еще раз глубоко вдуматься сегодня в строки из статьи «Концы и начала», написанной Герценом еще в 1864 году:

«Мещанство победит и должно победить. Да, любезный друг, пора прийти к спокойному и смиренному сознанию, что м е щ а н с т в о — о к о н ч а т е л ь н а я ф о р м а з а п а д н о й ц и в и л и з а ц и и».

Маяковский никогда бы не прошел «спокойно и смиренно» мимо поистине в с е с в е т н о разросшегося мещанства, и если сегодня он не может сам подняться с ним на бой, то мы обязаны за него продолжить его борьбу, даже сознавая невозможность приблизиться к тому уровню мастерства, которое отличает все сделанное гениальным поэтом.

Значит, надо все-таки рисковать и искать с о в р е м е н н о е образное выражение г л а в н о й м ы с л и Маяковского о неизбежном на Западе перерастании мещанства б ы т о в о г о в п о л и т и ч е с к о е.

Надо в сегодняшнем дне найти те образцы политического «замирения» с буржуазной идеологией, которые характеризуют человека, «с треском отрывающегося от класса» во имя личного блага.

Значит, должно и можно показать,обличить, высмеять в образах комедии Маяковского судьбу всех, так или иначе, поддающихся соблазнам «сладкой жизни».

Тогда закономерным станет и появление в этой среде Олега Баяна, но уже не как

просто Бочкина, способного лишь «мычать», но как мистера Бочкина, чьи функции «учителя по волосатой части» приобретут новые размеры и качества; так же, как его ученик Пьер Скрипкин, Баян, попав в новую среду, не удовлетворится покорным пребыванием в клетке.

Мы понимали, что на пути к такому замыслу возникают тысячи препятствий. Мы вступали на зыбкую почву и уже видели, каким пышным цветом расцветут на ней ядовитые упреки в «искажении классика». Да мы и сами знали, как трудно, опасно «дописывать» за Маяковского новые тексты. Словом, у нас сразу бы опустились руки, если бы не владела нами уверенность, что наследие поэта драгоценно прежде всего тем, что и сегодня оно может быть острейшим оружием нашего политического наступательного искусства.

Отсюда и естественное обращение к тому виду искусств, которое так любил Маяковский,— кинематографу. Не случайно после премьеры «Бани» в Ленинграде весной 1930 года он, по свидетельству современника, «недоверчиво покачал головой и стал жаловаться на прокрустово ложе театральных условностей... Для его, Маяковского, драматургии нужна «сцена, равная Петроградской стороне, зал на пятьсот тысяч зрителей, а актеры с такими голосами, которые можно слышать от Фонтанки до Васильевского острова». Вот потому-то он и чувствует себя всюду, как «слон, запертый в маленькую клетку»*.

Следует вспомнить также, что поэт писал как раз перед премьерой «Клопа»:

«Сила влияния комедии на зрителя может быть удесятерена (а то и уничтожена) актерами, оформляющими, рабочими сцены, музыкантами и т. д. Но, конечно, главное зависит от того, насколько размахнется режиссер» **.

Конечно, думали мы, именно кино способно «размахнуться» так, как хотел Маяковский, способно выполнить его мечту о реализации поистине «феерической комедии» — с настоящим размахом режиссуры и всех средств киновоздействия; такая «феерическая комедия» может быть осуществлена на экране с удесятеренной силой влияния.

Но здесь возникает и новая опасность — пойти проторенными путями, загубившими, кстати, в свое время сценарии, написанные Маяковским при жизни. Если рассматривать их как эталон, то легко обнаружить их несовершенства; но если искать в них прежде всего черты поистине новаторской эстетики киноповествования, то эта эстетика могла бы расцвести, конечно, если бы Маяковскому повезло и он встретился бы с режиссером, понимающим и верно оценивающим его новаторство.

По существу, Маяковский первым начал применять в кино те принципы «коллажа» и «фотомонтажа», которые были ему дороги в практике его соратника Александра Родченко. Вообще же свойственное ему пластическое мышление кадрами проявилось уже и в «Окнах РОСТА», а затем в трансформированном виде сказалось в обширном применении им в его сценариях мультипликации. В этом он, это особенно интересно отметить, оказался солидарен с знаменитым высказыванием Чаплина: «Мультипликация является единственным подлинным искусством в настоящее время, потому что в ней художник абсолютно свободен в своей фантазии и может делать в картине все, что угодно»*.

К мультипликации обратились в нашей экранизации «Клопа» и мы. Тем более что в нашем случае использование мультипликации снимало с нас невыполнимое, по существу, обязательство — дописывать за Маяковского тексты, а позволяло направить все усилия на поиски адекватных зрительных метафор, которыми так широко пользовался в своих сценариях сам поэт.

Словом, нам окончательно стало ясно, что реализовать наш замысел можно только при условии тщательного изучения всех эле-

---

* В. Рафалович. Весна театральная. Маяковский. Л., «Искусство», 1971, стр. 97.

** В. В. Маяковский. Театр и кино. М., «Искусство», 1954, т. 2, стр. 447.

* Сб. «Ч. С. Чаплин». М., Госкиноиздат, 1945, стр. 185.

ментов кинопоэтики Маяковского. Нам пришлось пристально приглядеться к его кинодраматургии, и не столько к ее фабульным ходам, сколько к тем чисто экранным «аттракционам», на изобретение которых был так щедр поэт, к тому что мы обозначим пока условно термином «коллаж».

II. Говорить глазами

В одном из первых своих сценариев для ВУФКУ среднеметражной комедии «Дети», где он использовал сюжетный мотив рассказа О' Генри, Маяковский с самого начала вплетает мультипликацию.

Когда выясняется, что бизнесмен со всем семейством направляется в СССР для экономического шпионажа и следует нравоучение сынку: «Тебе найдется, где закалиться. Помни: человек человеку волк — один на всех и все на одного», то после этого титра появляются кадры:

95. Опущенная головка малыша. По занимающему весь экран лбу проходит силуэтиками сцена драки. На него самого, на малыша, бросаются какие-то оборвыши.

96. Семейство входит в спальню.

97. Нога. Расшнурованный сапог.

98. Спящий и похрапывающий папаша.

99. Экран над папашей становится белым, и на нем мультипликацией веточка, вырастающая в огромную клюкву, под клюквой сам подымается стол, и контурный медведь волочит издали огромный самоварище.

И далее, уже в Артеке, когда происходит проверка результатов летнего отдыха:

631. Пионеры по одному подходят к столу. Им задают несколько вопросов, и они уходят.

632. Подходит англичаночка.

633. Живая диаграмма мультипликацией.

634. Худеющая англичаночка, знак плюса: наворачивается съеденная снедь, знак равенства — англичаночка увеличилась в полтора раза.

635. Англичаночка уходит под аплодисменты.

Заканчивается же фильм следующим кадром:

648. Идя, лента пионеров вырастает на ленте в комсомол и сейчас же превращается во взрослое, рабочее шествие, развернувшее красные знамена*.

Однако вы тщетно будете искать эти кадры в сохранившейся копии фильма: он снят уныло и бесталанно в традиционной натуралистической манере. Не удивительно поэтому, что на студии ВУФКУ для следующего заказанного Маяковскому сценария комедии «Слон и спичка», где была еще шире развернута система кинометафор, просто не нашлось режиссера.

Уже зачин сценария дает представление об его эксцентрической стилистике:

1. Майское солнце воскрешает листочки...

2. Рисованное плакатное солнце, от которого линейкой расходятся лучики. Снизу поднимается сначала цветочный горшочек, потом из него разрастается зелень, наконец бутон и из бутона красная роза.

3. Веселит зверей...

4. Горшок с цветком уже на окне, из окна солнце. В центре котенок, чем-то играющий на непонятном холмике.

5. И пробуждает в человеке мечты о счастье.

Аппарат поднимает кадр к верхушке рамы, котенок оказывается сидящим на огромном пузе. Пузо принадлежит завтрестом, лежащему на диване, мечтательно дымящему папироской**.

Так экспонировав желающего похудеть героя, поэт дальше пропускает его через стремительную серию происшествий, где сознательно использованы традиционные приемы комических фильмов тех лет — здесь и погоня в автобусе и ералаш в поезде, заканчивающийся тем, что завтрестом взвешивают на двух весах разом, а затем:

196. С запасных путей рабочие выкатывают платформы.

197. Оторопевшему заву вручают накладную большой скорости.

---

* В. В. Маяковский. Кино. М., Госкиноиздат, 1940, стр. 30—31, 53, 54.

** Там же, стр. 57—58.

198. На спину заву наклеивают багажный номерок.

199. На пузе пишут: «верх».

200. Подшибают зава на перронную тележку.

201. Зава подвозят к прицепной платформе.

202. Носильщики погружают и привязывают канатами зава.

203. Поезд трогается.

204. Хохочущие лица носильщиков.

205. Гордо, как тяжелое орудие, едущий на платформе зав*.

Веселые события продолжаются на крымском пароходе и заканчиваются традиционным комическим ходом — ложной победой зава на финише гонки пловцов. А по прибытии в Ялту зав попадает в очередь пассажиров, запрудивших все входы и выходы:

294. Зав пытается присесть на чужой чемодан. Чемодан трещит к ужасу хозяина.

295. От ожидания у зава начинает отрастать борода.

296. Зав зевает, спиной к прислонившейся, дрожащей от взмокшей одежи жене. Борода и усы яснее.

297. Зав в конце очереди — добрая русая бородка — а ля Стенька Разин.

298. Зав вываливается в Ялту, выдавленный очередью**.

Далее одежду зава, как в цирковом антре, раздирают на клочья зазывалы в гостиницы, а когда, наконец, супружеская пара оказывается на извозчике, который флегматично кружит пассажиров по бесконечным дорогам, следует кадр: «у зава отрастает борода еще на вершок». Завершается мотив стремительно отрастающей бороды в эпизоде, когда беззаботный л и н е й щ и к выезжает из города на голый горный кряж. Автор здесь помечает: «Небо. Карикатурная Большая Медведица. У зава борода Толстого».

Так комической метафорой решает поэт образ времени, а пространство крымского пляжа приобретает под его пером все признаки эксцентриады:

487. Пляж, как бумага для ловли мух, целиком покрытый телами.

488. Шагая через лежащих, скачут фотографы с треножниками.

489. У входа на пляж появляются завтрест с завтрестихой в купальных костюмах, завтрест еще с ведром и лопаточкой.

490. Чета пытается между телами не то чтобы лечь, но хотя бы присесть на корточки.

И далее:

496. Побродив еще в полном недоумении, зав оттаскивает за ноги близлежащих и немедленно с женой занимает освободившийся квадратик.

497. Плакатное мультиплицированное солнце. Острыми стрелами от солнца расходятся лучи.

498. Зав и завша под градом стрелок.

499. Лицо зава с каплями пота.

500. Завша, бывшая белой в черном костюме, становится черной в белом костюме*.

Комедия заканчивается еще целой серией трюков, в том числе поездкой на Ай-Петри, рассказанной только мультипликацией, гротесковым происшествием с завшей, с которой не фигурально, а фактически слезают после загара «три шкуры»; в финале зава вылечивает загонявший его до семи потов комсомолец.

Если бы осуществить стилистику, задуманную Маяковским, то получился бы необычайно выразительный, новаторский комедийный фильм с использованием всех возможностей киноязыка. Но поэт опередил свое время; в те годы кино лишь начинало осознавать себя как искусство. Вспомним, что тогда только-только появились «Стачка» и «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, «Мистер Вест» Кулешова, первые опыты Вертова, остальная же продукция только начинала с трудом освобождаться от стилистических стандартов дореволюционного кино.

Несмотря на это, Маяковский упорно продолжал поиски своей кинопоэтики и в сценарии «Сердце кино, или Сердце экрана», который он окрестил: «фантазия-факт в четырех частях с прологом и эпилогом», пред-

---

* В. В. М а я к о в с к и й. Кино, стр. 66.
** Т а м ж е, стр. 70.

* В. В. М а я к о в с к и й. Кино, стр. 78, 79.

восхитив в нем многие изобретения будущих экспериментальных лент.

С чем сравнить, как назвать то своеобразие приемов, которое применил поэт уже в прологе, в самых первых кадрах сценария? Вспомните:

1. До XX века время оставляло нам только мертвых свидетелей:

2. Паук, ткущий паутину; из-за него:

3. Картины...

4. Гранд в золоченой раме. Шпага и розы в руках.

5. Статуи.

6. Под картиной стыдливо изогнулась мраморная Венера.

7. Книги.

По бокам статуи огромные книги: Библия — Песня песней.

8. Но вот из лаборатории вышел веселый человек.

9. Взгромоздя киноатрибуты, вышел из дверей (Эдисон) американовидный дядя и весело зашагал по улице.

10. Ему понравилось завертеть руины.

11. Американовидный крутит аппаратову ручку — раздирается паутина, гранд слазит с картины, сует Венере цветы, обнимает гранда ожившая Венера, и вылезшие из книг солисты-трубачи славят любовь*.

Ответ на вопрос, как окрестить это киновидение Маяковского, у меня лишь один: «Киноколлаж». Но с объяснением этого термина и историей его возникновения я прошу разрешения у читателя несколько повременить, так как термин этот требует подробного объяснения, к которому я перейду после того, как приведу еще несколько примеров новаторской природы кинопоэтики Маяковского.

Один французский исследователь творчества живописца Никола Пуссена писал: «Никогда еще ни один художник не жаждал в такой степени, чтобы его произведение говорило глазам».

Мне кажется, что это определение целиком можно отнести и к Маяковскому. Действительно, он хотел прежде всего, чтобы его кино «говорило глазам». Проследим это дальше на примере замысла «Сердце экрана». Пластическая выдумка, исполненная глубокого смысла, буквально пронизывает сценарий; вот, например, каким видится человековедение главному персонажу, замечательному художнику-маляру:

70. Маляр усаживает модель благороднейшего человека с книгой в руке.

71. Маляр отходит, берется за полотно и краски.

72. Модель начинает постепенно просвечивать и вместо сердца — запечатанные полубутылки и какой-то бабец.

73. Маляр откладывает кисти.

74. Приходите завтра!

75. С достоинством влазит почтенная матрона, благородно сложив ручки, молитвенно позирует.

76. Безнадежно берется за кисть маляр.

77. Баба просвечивает и вместо сердца — похабный юноша с закрученными усами а ля «жилет».

78. Придите завтра!

79. В дверь просовывается маникюрша.

80. Не без радости здоровается маляр. Заботливо усаживает, отходит с палитрой, вглядываясь.

81. Просвечивает и маникюрша, и вместо сердца — сам маляр с маникюршей под вывеской ЗАГС.

82. Маляр бросает кисти с отвращением, чуть не выгоняет маникюршу, захлопывает дверь.

83. Маляр садится в задумчивости.

84. Встает большое вырезное сердце.

85. По сердцу проходит мелкий поезд с красавичьим силуэтом, промелькнувшим в окне*.

И далее, в третьей части, начинающейся с титра «Безумный день», происходят еще многие удивительные происшествия. Причем особенно поразительно то, до какой степени воображение поэта совпало с поисками мастеров экрана, фильмы которых он не мог

* В. В. Маяковский. Кино, стр. 87.

* В. В. Маяковский. Кино, стр. 91, 92.

в то время видеть. Так, замечательная лента Бастера Китона «Шерлок Холмс младший», которая была снята в 1924 году, к нам на экраны (под названием «Одержимый») попала лишь в конце двадцатых годов, то есть значительно позднее того, как Маяковский сочинил свою «Закованную фильмой» (как известно, именно этот сценарий лежит в основе «Сердца экрана»). Но направления эксперимента в фильме Бастера Китона и в сценарии Маяковского разительно совпадают: у Китона герой киномеханик (его играет он сам), завороженный действием, происходящим в ленте, которую он демонстрирует, покидает кинобудку, проходит по залу и вскарабкивается на экран.

Первый эпизод, происходящий с героем Бастера Китона, когда он попадает в «киномир», можно считать классическим примером, раскрывающим, я бы не побоялся сказать, философию кино, ту специфику в обращении с пространством и временем, которая свойственна только этому виду искусства. Китон оказывается на экране на фоне обычного пейзажа, но только он собрался тронуться с места, как фон изменился и он еле устоял на камне, торчащем из морской воды; тогда он решился нырнуть и отважно прыгнул в волны рыбкой; однако и в этот момент монтажная склейка трансформировала океанский простор в бесконечную пустыню, и вот мы уже видим Китона, зарывшегося головой в песок. Так происходит несколько раз, и это несовпадение реального и кинематографического времени и пространства производит на зрителей отнюдь не только комический эффект: оно позволяет реально ощутить возможности монтажного мышления.

К такому же преодолению границ между экраном и жизнью, к той же острой игре с возможностями, предоставляемыми для трансформации реальности киноаппаратом, пришел и Маяковский в своем сценарии. Напомню наиболее яркие примеры:

10. Нетерпеливо устремленное вперед лицо маляра.

14. Экран, на экране красавица. Красавица бежит, скрываясь от преследующих киноюдей (держа в руках огромное сердце) — Дугласа, Валентино, ковыляющего с тросточкой Чаплина и др.

15. Устремленные лица зрителей.

16. Действие на экране развертывается. Красавица перепрыгивает со скалы на скалу. Кажется, она уже спаслась, но тут появляется котелок, как лассо бросающий с выступа аркан фильма. Красавица схвачена. Красавицу тянут.

21. К о н е ц.

24. Аплодируя на ходу, расходятся из кино люди.

26. Один аплодирующий маляр в пустом кино, перед черным окончившим свою работу экраном.

27. Капельдинеры подходят к маляру, теребя его и требуя ухода. Маляр беспокойно отбивается.

28. Экран внезапно озаряется, на экране появляется красавица. Красавица начинает вылазить из экрана.

29. Взглянув перепуганно, охватив голову, разбегаются капельдинеры.

30. Один, онемев, ждуще расставив руки, маляр.

31. С экрана слазит красавица, улыбаясь приближается к маляру.

32. Маляр с широко растопыренными руками берет под руку красавицу и идет пустым проходом стульев*.

И далее, в четвертой части, озаглавленной «День необычайных приключений»:

4. Пустые стулья кино с разбросанными обрывками афиш и другими следами вчерашней свалки.

5. Экран. Пустое черное место вместо сердца и красавицы. Застыли на остановленном кадре преследователи. Постепенно преследователи начинают шевелиться и один за другим фигурами двух измерений слазят в зал с экрана. Здесь целая толпа и видных и незаметных героев кино: Фербенкс, Чаплин, Гарольд Ллойд, сыщики, злодей и т. д.**.

9. М ы д о л ж н ы о р г а н и з о в а т ь н е м е д л е н н о п о г о н ю.

---

* В. В. М а я к о в с к и й. Кино, стр. 97, 98.
** Т а м ж е, стр. 101.

И далее:

43. Автомобиль несется по улицам города.

45. Запертые на замок двери кино.

46. Сквозь запертые двери просвечиваются очки. Вылазит весь Гарольд Ллойд. Машет рукой остальным.

47. Просвечивает Бастер Китон, волоча игрушечный авто.

48. Пролазит Дуглас, ведя под уздцы лошадь.

49. Выскакивает группа сыщиков, на ходу заряжая револьверы.

50. Крадучись, вылазят «злодеи» с ножами.

51. Просвечивает толпа ковбоев, драматически поправляя широкие шляпы, расправляя лассо и седлая коней.

52. Автомобиль преследователей проскакивает мимо кино.

54. Герои бежа, катя и скача несутся следом за автомобилем*.

Вся это пародийная катавасия кончается взрывом и пожаром фильма, а эпилог завершают следующие кадры:

8. ...Опустевшая, под стражей милиции, обгоревшая дверь.

9. Последними отходят оператор и семнадцатилетняя артисточка, почти молодая копия красавицы «Сердце кино».

11. Оператор останавливается и, взяв за локоть девушку, показывает вперед рукой.

12. На гигантских лесах гигантской стройки уместился плотник, беззаботно и весело над всем городом крепя какое-то бревно.

13. Оператор снимает с плеча ремень аппарата и торопливо ловит фокус.

14. Почему бы и кино не взяться за живую жизнь? Этот трюк почище Дугласа.

15. Оператор вертит ручку. Девушка смотрит на него восторженно.

16. Оператор кончил работу. Девушка приближается к нему.

17. А почему до сих пор я целуюсь только на экране?

18. Обнялись. Поцелуй**.

Прошу запомнить для еще предстоящего нам анализа понятия «коллаж», с какой изобретательностью Маяковский пользуется здесь приемом «вклеивания» в реальную среду персонажей из фильмов, с каким юмором пародирует погони из приключенческих и комических картин и, наконец, как свободно вводит в игровую ткань хроникальные кадры.

Кстати, этот прием он использует не только в сценариях: в свою цирковую пантомиму-феерию «Москва горит» он ввел, задолго до появления полиэкранов, пять экранов, причем они действовали контрапунктно, а не иллюстративно; на этих экранах Маяковский применил даже «стоп-кадр».

Вот пример из первой части «Москва горит», где на арене появляются рабочие-забастовщики, а вокруг:

«Загораются экраны. На экране идущий поезд, на другом — идущая конка, на третьем — работающий завод. Рабочий взмахивает рукой,— замирает на остановленном кадре поезд, останавливается конка, цепенеет завод. Рабочий взмахивает рукой,— тухнут фонари. Полная темь»*.

Использование документальных кадров в сочетании с мультипликацией характерно и для сценария комедии «Любовь Шкафолюбова» (или «Две эпохи», или «Музейный хахаль»), где «серьезный», по определению автора; пролог заканчивается так:

21. Для коммуны нужны машины.

22. Панорамы заводов, планы Днепростроя, Волховстроя и т. п.

23. Нужна работа...

24. Корпят над делами кривые, усталые люди.

25. И новый человеческий материал.

26. Тренированные рабочие стройно и ловко сменят старую фабричную смену.

27. Для этого надо собрать воедино и высмеять всех шкафолюбов.

28. Черты и зава, прогульщика, и локонистой машинистки сливаются в огромного

* В. В. Маяковский. Кино, стр. 104.
** Там же, стр. 107, 108.

* В. В. Маяковский. Театр и кино. М., «Искусство», 1954, т. 2. стр. 173.

Шкафолюбова, вокруг появляются рисованные лица, в удивлении постепенно расплывающиеся губы в хохот*.

Выше мы уже писали о совпадении выдумки Маяковского с фильмом Бастера Китона, но еще более разителен пример конгениальности поэта и Чаплина (его Маяковский очень ценил и как актера и как режиссера — смотри стихотворение «Киноповетрие» и отзыв о «Парижанке» и «Золотой горячке» в статье «Караул»), который можно заметить в прологе сценария «Декабрюхов и Октябрюхов».

В фильме Чаплина «Огни большого города», выпущенного на американские экраны в феврале 1931 года (свой сценарий Маяковский написал еще в конце 1926 года), бездомный бродяга, примостившийся на фигуре памятника «Мир и процветание», просыпается, разбуженный шумом церемонии открытия. Цитирую этот эпизод по записи, сделанной с фильма:

«Толстый господин отчаянно размахивает руками, требуя, чтобы Чарли немедленно убрался.

Чарли поднимает котелок, извиняется перед собравшимися и начинает осторожно спускаться с колен фигуры «Процветание». Он натыкается на меч одной из нижних фигур; меч протыкает насквозь его широкие штаны, и Чарли сползает по нему вниз, к самой рукоятке.

Возмущение собравшихся на торжество господ и дам усиливается. Появившийся полицейский угрожающе машет руками.

Оркестр играет гимн, который заставляет замереть и толпу и полицейского. Приложив невероятные усилия, чтобы сохранить равновесие, Чарли снимает котелок, благоговейно подносит его к груди и, опираясь самыми кончиками носков на мрамор, тоже застывает без движения. Но ненадолго: потеряв неустойчивое равновесие, он вынужден снова повиснуть на мече... Полицейский стоит навытяжку, держа руку под козырек, но не спускает глаз с Чарли. А тот снова теряет равновесие и опять барахтается на мече»*.

Теперь сравните пролог в сценарии Маяковского: два брата Декабрюхова, напуганные Октябрьской революцией, пытаются бежать, но это удается лишь Николаю, брату побогаче, другой же брат, победнее, Иван, возится с его невестой, упавшей в обморок; все это происходит на фоне оркестра приближающихся красноармейцев:

20. Войска крупней и ближе.

21. Николай пытается ухватить невесту, прислоняет к шкафу.

22. «Душечка, ты женщина, тебя не тронут. А я вернусь через две недели».

23. Вскакивает на окно и прыгает.

24. Иван за ним.

25. Невеста приходит в себя.

26. Хватает Ивана за фалду в момент прыжка.

27. Улица. Николай убегает.

28. Иван повисает на пике решетки.

29. Размахивает руками.

30. Приглядывающиеся красноармейцы.

31. Обращаются к начальнику:

32. «Смотри, товарищ, там нас какой-то гражданин приветствует».

33. Проходят под висящим Иваном, машут руками, шапками**.

Так неожиданно перекликаются повисшие — один на пике решетки, другой — на острие меча — Иван и Чарли, два комических персонажа, возникших в воображении двух великих художников в разное время и на разных концах света.

Работа Маяковского для кино завершилась сценарием или, как он его обозначил, «Днем в пяти кинодеталях», «Как поживаете?». Поэт придавал ему настолько большое значение и так хотел добиться его реализации, что написал три варианта, улучшая и уточняя свой замысел. В статье 1927 года

---

* В. В. Маяковский. Кино, стр. 112.

* «Фильмы Чаплина». Сценарии и записи по фильмам. М., «Искусство», 1972, стр. 241—242.

** В. В. Маяковский. Кино, стр. 133—134.

«Караул!» (опубликована после отклонения сценария) Маяковский заявлял:

«Я написал сценарий «Как поживаете?». Сценарий этот принципиален. До его написания я поставил себе и ответил на ряд вопросов.

Первый вопрос. Почему заграничная фильма в общем бьет нашу и в художестве?

Ответ. Потому что заграничная фильма нашла и использует специальные, из самого киноискусства вытекающие, не заменимые ничем средства выразительности. (Поезд в «Нашем гостеприимстве», превращение Чаплина в курицу в «Золотой горячке», тень проходящего поезда в «Парижанке» и т. д.)*.

И действительно, в этом сценарии Маяковский развернул самый напряженный поиск новых средств киновыразительности. В центре повествования — персонаж, которого поэт, перекликаясь тем самым с образом своего двойника — «Человека просто» из «Мистерии-буфф»,— окрестил сначала Человеком (с большой буквы!), а затем, в третьем, окончательном варианте как бы раскрыл псевдоним и назвал его уже прямо Маяковским, протянув таким образом нить к своей ранней трагедии «Владимир Маяковский». Думаю, что это было сделано не без участия режиссера Льва Кулешова, который собирался ставить сценарий в «Межрабпомфильме» и великолепно учитывал, что главный интерес такого фильма заключался бы в появлении на экране не актера, а самого Маяковского.

Сегодня нам остается только сожалеть, что замысел этот не был осуществлен. Не приходится сомневаться, что если бы фильм был поставлен, он внес бы много нового в искусство кино, так как вся сила этой киномонодрамы о сложных взаимоотношениях поэта с окружающей его действительностью как раз и проявилась бы в сочетании документального, реально существующего Маяковского с миром, выраженным в целой системе экранных метафор. Не могу не напомнить некоторые из них, наиболее ярко раскрывающие богатство и своеобразие кинопоэтики Маяковского.

Вот один из эпизодов из сценария «Как поживаете?»:

65. Щелка. Комната Маяковского. Изо рта выскакивают буквы: «Г а з е т у !»

66. Буквы слов разлетаются через комнату и коридор, проскакивают в кухню, и одна за другой буквы опускаются на голову кухарки, возящейся у самовара, и исчезают у нее в голове.

67. Маяковский вставляет в штепсель вилку электрочайника.

68–69. Кухарка срывается с места и шлепает вниз по лестнице.

71. Кухарка останавливается перед газетным киоском.

МИР В БУМАЖКЕ.

72. Газетчик дает кухарке несколько газетин.

73. Кухарка взваливает корзину со снедью, увенчанную газетами, на правое плечо. Отходит.

75–80. Кухарка шагает. Газеты на плече растут. Пригибают кухарку к земле. Дома, на фоне которых проходит кухарка, постепенно уменьшаются. Кухарка делается совсем маленькой. Дома становятся еще меньше. На плечах кухарки огромный земной шар. Она идет, едва переставляя ноги под его тяжестью.

81. Улица в перспективе. Трамвайные рельсы на аппарат. В глубине показывается катящийся на аппарат земной шар-глобус, быстро увеличивающийся.

82. Подъезд дома. Двери подъезда сами раскрываются. К дверям подкатывается земной шар. Уменьшается до тех пор, пока не пролезает в дверь...

85—86. ...Моющему бритву Маяковскому просовывают в дверную щель газету. Он берет ее и садится за стол*.

Затем следует замечательно разработанный эпизод борьбы Маяковского с персонифицированными носителями известий, выскакивающих из газетного листа, а завершается он поистине трагически:

* В. В. Маяковский. Кино, стр. 308.

* В. В. Маяковский. Кино, стр. 181, 182.

Маяковский читает в отделе происшествий: «Покушение на самоубийство... вчера в 6 часов, такая-то, 22 лет, выстрелом из револьвера... Положение безн...»

122. Газета поднимается, становится углом, подобно огромной ширме.

123. Из темного угла газеты выходит фигура девушки, в отчаянии поднимает руку с револьвером, револьвер к виску, трогает курок.

124. Прорывая газетный лист, как собака разрывает обтянутый обруч цирка, Маяковский вскакивает в комнату, образуемую газетой.

125. Старается схватить и отвести руку с револьвером, но поздно — девушка падает на пол.

126. Человек отступает. На лице ужас.

127. Маяковский в комнате. Сжимает газету, брезгливо отодвигает чайник и откидывается на стуле*.

Из этого, далеко не полного, перечня стилистических особенностей сценариев Маяковского можно все же сделать вывод, что как бы мы ни расценивали каждый из них в отдельности, даже сетуя на незавершенность тех или иных замыслов поэта или несовершенство конструкции в его киноработах, в целом нельзя не признать, что существует маяковское кино. И что ему суждено жить и влиять на поиски кинематографистов, которые приобретают особое значение сейчас, когда марксистское литературоведение пришло к тому пониманию реализма, какое, пожалуй, наиболее полно и законченно было воплощено в работе Б. Сучкова «Современные аспекты теории социалистического реализма».

Б. Сучков писал:

«Идее «безбрежности» реализма марксистская эстетика противополагает идею богатства возможностей реалистической изобразительности, исследование которых ныне приобретает первостепенное и жгуче актуальное значение.

Среди некоторой части литературоведов господствует убеждение, что реализму вообще, а социалистическому в особенности свойственна лишь одна форма художественной изобразительности, а именно — непременное жизнеподобие образа. Условные формы изображения рассматриваются как отсутствие реализма и чуть ли не как уступка эстетике модернизма. Причем не исследуется и не учитывается самый характер условности, которая в системе социалистического реализма выражает в сгущенной, заостренной форме сущностные стороны жизни и является одним из видов познания и обобщения реальности»*.

●

В начале этого раздела я упомянул о термине «коллаж», к раскрытию которого не хотел приступать, пока мы вместе с читателем не убедимся в разнообразии и множественности форм, изобретенных Маяковским и не укладывающихся ни в один из тех общепринятых кинотерминов, которыми обычно пользуется наша наука. Теперь я могу перейти к развитию своей мысли о том, что практика и теория «коллажа», родившаяся, как прежде казалось, вне пределов экранного искусства, была на самом деле тесно связана с монтажным мышлением кинематографа. Именно поэтому термин «коллаж», как я попытаюсь показать, может многое вместить из опыта великого поэта революции и стать отправным пунктом для всех, кто собирается следовать по пути, им открытому, прежде всего для тех, кто хочет найти язык для воплощения драматургии Маяковского на экране.

(*Продолжение следует*)

* В. В. Маяковский. Кино, стр. 184.

* «Вопросы литературы», 1974, № 5, стр. 25.

Всеволод Санаев

Три жизни Василия Шукшина

Я часто слышу: расскажите, каким он был? Странная просьба. Вроде бы Шукшин так щедро раскрывался — и в книгах своих, и в фильмах, и в актерских работах (где почти не прибегал к гриму). Был он прост в общении, не замыкался, не хитрил, говорил откровенно, как и писал. Оттого сразу и нашел прямой путь к сердцам читателей, зрителей. Оттого и друзей у него было немало, настоящих, искренних, к которым и он тянулся. Впрочем, как у всякого прямого, до резкости, человека, были у него и недоброжелатели и не понимавшие, чего это он ищет не там, где все? А он свято верил в самоценность человеческой личности — и болью в сердце его отдавалась любая чужая несложившаяся судьба, и радовался он каждому движению души человека, если видел в этом движении предвестие каких-то важных внутренних сдвигов, тех, которые в совокупности со всей нашей жизнью выведут общество и человека к новым, коммунистическим высотам нравственности. И, проводя «раскопки» в душах своих героев, показывая порою мучительную противоречивость процесса их развития, помогал людям разбираться в сложностях собственной жизни.

Что это так — свидетельствуют хотя бы те 160 тысяч писем, которые в первые же дни после его внезапной смерти пришли в Госкино СССР, в Союз писателей, на студию, в редакции газет, на его квартиру. Что это так — свидетельствуют и многочисленные статьи, отклики, написанные сразу, по горячим следам, людьми, знавшими его лично.

Кажется, Бунин писал о том, что человек стремится к писательству потому, что слово нетленно. И Шукшин тоже не ушел из нашей жизни — он перевоплотился, перешел в книги, в фильмы и «другие долгие дела».

Смерть оказалась бессильной перед его талантом.

Да, мы многое о нем знаем. Знаем о его творческом пути: от первого сборника рассказов «Сельские жители» до последнего киносценария «Брат мой...», по которому был снят фильм «Земляки» его товарищем по ВГИКу режиссером Валентином Виноградовым. Но трудно охватить все, что было написано, сыграно, сделано, задумано Василием Шукшиным за пятнадцать лет его жизни в искусстве, а ведь до этого тоже была жизнь: мы знаем, что он работал в сельском хозяйстве, был слесарем, грузчиком, матросом, сельским учителем, комсомольским работником... Не от того ли с полным правом он мог судить о мере взыскательности художника к своему труду, о его ответственности перед людьми? Насколько помогает делу и человеку его искусство? Шукшин говорил: «Мы пашем неглубоко, не поднимаем значения хозяина земли, работника не по найму, а по убеждению. Среди крестьян мало таких, кто отважится сказать с гордостью: «А я сею хлеб!» И вот тут возникает проблема для нас, работников искусства, как умнее помочь осознать себя молодым людям, чтобы определиться в жизни...»

И сейчас, чем больше думаешь о Шукшине, чем глубже вникаешь в то, что он оставил нам, перечитываешь его книги, смотришь вновь картины, вспоминаешь личные встречи и разговоры, тем точнее начинаешь понимать, почему зрители или читатели так часто и так пристально спрашивают: каким он был? Трудно ответить однозначно. Тем более, когда речь идет о художнике, который весь был в поиске, в движении, о художнике, чья

В. Санаев и В. Шукшин в фильме «Печки-лавочки»

творческая мысль не давала ему ни минуты покоя. Но счастлив тот, кто испытал высокое беспокойство творчества!

Шукшин был счастливым художником. У него были его звездные часы, несмотря на их невидимую для других, непосвященных, изнурительную трудность. Проще и легче, наверное, было, когда он работал грузчиком, таскал тяжести.

Неизмеримо труднее — когда стал он художником, да еще взвалил на себя тройной груз. «Двужильными» называют в жизни работяг, которые работают за двоих, называют с удивлением и восхищением. А он был «трехжильным»! И писатель, и режиссер, и актер одновременно! Большинству — и одной такой поклажи «за глаза». Ему же всего было мало. Жил он взахлеб, яростно, неистово. Торопился, будто чувствовал раннюю смерть, и торопился досказать, довысказаться, оставить себя людям — в слове, в фильме, в актерском образе. Какое в этом его особое — шукшинское — жизнелюбие!

Вот строки из его рассказа «Земляки»: «Стариковское дело — спокойно думать о смерти. И тогда-то и открывается человеку вся сокрытая, изумительная, вечная красота жизни. Кто-то хочет, чтобы человек напоследок с болью насытился ею. И ушел.

И уходят. И тихим медленным звоном, как звенят теплые удила усталых коней, отдают шаги уходящих. Хорошо, мучительно хорошо было жить. Не уходил бы!»

Это написано так мужественно, но в то же время так тоскливо щемит сердце — будто писал он и про себя. Да так ведь оно и есть — каждая строка у Шукшина автобиографическая в самом высоком смысле, за ней стоит личное, прочувствованное, передуманное, пережитое.

Видно, однажды дало знать о себе болью сердце, защемило ночью, быть может, в тот самый момент, когда, закрывшись от домочадцев в тесной кухоньке, писал он за маленьким столом, нещадно дымя сигаретой, травя себя крепчайшим кофе. И как истинный художник, он и эту боль словно оторвал от себя, чтобы стыла она неутихающе в рассказе. И подчеркнул: это стариковское дело — спокойно думать о смерти. Сам он так думать не мог!

О Василии Шукшине нельзя говорить «накоротке», хотя вся его жизнь, все этапы его творчества, многое, о чем он думал с сердечной болью или любовью,— все вроде бы перед нашими глазами. Он не был скрытным. Хотя, быть может, не перед каждым и не сразу раскрывался во всей своей душевной щедрости. Требовалось время, чтобы сполна почувствовать тот пульс творчества, который постоянно бился в Шукшине. И каждый раз у каждого это было по-своему. Может быть, от того у тех, кто с ним встречался, складывалось свое представление о нем; в совокупности совпадений эти представления и дают теперь возможность ощутить неисчерпаемую глубину и сложность этого дорогого всем нам человека.

Наверное, люди, которые его знали ближе, встретились с ним раньше, воспринимали его по-другому, чем я. Я же его узнал, когда он уже был зрелым художником, известным актером, когда он уже писал рассказы, крупные прозаические вещи — «Любавины», например. Мы, актеры, всегда относимся с осторожностью к людям, которые как-то сразу и вдруг ярко заявляют о себе, о своем таланте. А я — особенно. Потому, наверное, что у меня самого творческий процесс, процесс постижения, открытия нового происходит всегда сложно. Я всегда отношусь мучительно самокритично к каждой своей работе. Когда же человек вдруг заявляет о себе, что он очень талантлив или даже гениален (а в нашей среде такое услышать — отнюдь не редкость), то одни воспринимают это снисходительно (что ж, в творчестве, в нашей профессии самоутверждение необходимо!), другие — с юмором. Я же всегда воспринимаю такие заявления с раздражением, не могу смотреть равнодушно на людей, которые занимаются бахвальством: вот, мол, они все могут, все им доступно, а в том, что они пока еще не раскрылись, не утвердились, виноват кто-то другой — режиссер ли, который «не видит» их, недостаточность ли драматургического материала или другие какие-то «объективные» причины и

условия. Мне это кажется нескромностью, признаком творческой недееспособности.

Но, пожалуй, никто не может сказать такого о Василии Шукшине. Он даже самые свои талантливые вещи всегда делал, как бы подшучивая над собой. Ну, пишу, мол, от нечего делать. Снимаюсь, потому что есть сейчас такая возможность. Буду снимать фильм сам, потому что, думаю, как режиссер смогу выразить на экране то, что не выразил в собственном сценарии. Вот так он и относился к себе, к своему творчеству. А за этим стояли — требовательность, взыскательность, серьезность.

Рассказывают, что когда он пришел учиться во ВГИК, чуть ли не в шинели, в кирзовых сапогах, на него смотрели, как на чудака. Но когда он выходил на сцену — еще пока в эпизодах, в отрывках,— у всех появлялось чувство недоумения — как это ему все удавалось, как это собрались в нем одном такие разные способности?

Все это я узнал позднее. Наше же знакомство началось с моей ошибки, которую я не могу простить себе до сих пор.

Однажды он позвонил мне: «Всеволод Васильевич, я хочу поставить картину. Не могли ли бы вы принять участие в съемках?» Я спросил: «А кто написал сценарий?» — «Я».— «А режиссером будете тоже вы?» — «Тоже я». И вот тут-то я засомневался: не многого ли он хочет? И так ли уж много отпущено ему природой, чтобы был он сразу и жнец, и швец, и на дуде игрец? Да, актер он талантливый: это он доказал в фильме «Два Федора». Но зачем же он начинает теперь писать еще и сценарии, да еще и сам ставить их?! И мне показалось, что Шукшин переоценивает себя. Тогда-то я и сослался на то, что занят, вроде бы не смогу принять участие в его картине. «Ну, что ж, очень жаль,— ответил он.— А мне бы хотелось». Я еще раз уклонился: «Ну, как-нибудь в другой раз!»

И вот вышла эта его картина — «Живет такой парень». Не скрою, смотрел я ее с пристрастием. Но она мне очень понравилась. По-моему, великолепный фильм! И такое меня охватило чувство, что я решил написать ему письмо, покаяться, так мне стало обидно, что я не снялся у него. Но сказал я ему об этом не в письме, а позже, при личной встрече. Тогда и завязались наши дружеские отношения с Шукшиным.

Потом он задумал снимать новую картину — «Ваш сын и брат». Вновь мне позвонил, предложил встретиться. Мы встретились. Он стал мне рассказывать о замысле фильма, об особенностях сценария, об образе Ермолая Воеводина, в котором он хотел бы меня видеть. Это был типично его, шукшинский герой, простой и сложный одновременно; характер, словно впитавший в себя народную мудрость и словно пронизанный беспокойной мучительной болью за то, что не все так гладко и складно в его жизни, в его семье, как следовало бы, как ему бы хотелось.

Но раскрывает Ермолай свои горькие думы не легко и не всем. Ермолай — крепкий, немногословный старик, хотя и насмешливый, даже щедрый на острое словцо, которое для него — словно защитная броня. «Вечным тружеником, добрым и честным человеком» назвал его Шукшин. Мне кажется, что в Ермолая он вложил многие свои мысли, раздумья. Вот как, например, в одну горькую минуту скажет Ермолай старшему сыну: «Жизнь кончается, сынок, а жалко...» Жалко — потому что жизнь его сложилась не так, как мечталось, распалась семья, не удержала сыновей сила земли, уехали они в город. Жалко — потому что хотелось бы ему понять: почему так случилось, кто виноват в этом? В чем нашли смысл своей жизни его сыновья, а в чем они ошиблись? В мучительных этих раздумьях Ермолая — высота его нравственной позиции, мудрость человека, обретшего смысл жизни в труде на родной земле. Мудрость «вечного труженика»... В этом — и его необоримая сила.

Разговаривая тогда, Шукшин все поглядывал на мои руки. Что его могло в них так заинтересовать? Быть может, нелепая наколка, мальчишеская глупость? «Да нет,— пояснил он.— Я вот все смотрю: у Ермолая руки кряжистые, огрубевшие. Он человек, все время связанный с землей, с тяжелой физиче-

ской работой. У таких с годами кожа дубеет. А вот у вас руки такие, какие у Ермолая быть не могли». Я сказал, что, конечно, все это имеет большое значение для образа, но мне кажется, что если сущность Ермолая будет мною понята правильно, если удастся найти характерные черты этого человека, который так мучается, переживает, что дети уходят от него в город, что некому передать свою любовь к земле, если мы найдем все эти краски, то на руки никто из зрителей не будет обращать никакого внимания. Ведь для зрителей важен психологический процесс, который происходит в Ермолае. Так мы с ним тогда и порешили.

Я об этом говорю потому, что потом, на съемках, не раз убеждался, как важна для Шукшина правда не только характера в целом, но и правдивость, жизненная точность, достоверность каждой детали. Размышляя о его методе, убеждаюсь, что главное было для него — правда жизни. И так — во всем, все время.

Это касается и его героев. Он делал предметом своего художнического исследования людей, хорошо ему известных, не прикрашивая их, а словно вырывая из самой жизни, приближая их к нам со всеми их «странностями» и «чудинками». Своих героев он любил, но не старался их идеализировать. Как я понимаю, его очень волновали обычные люди, которых зачастую и героями-то назвать трудно; в таких людях его привлекала душевная неуспокоенность. Жизнь давала ему немало примеров героических характеров. И он видел их, восхищался ими, как и все мы. Но для него все в таких героях было ясно, понятно. Интересовало же другое — люди, не проявившие себя ни в чем героическом, но захваченные общим процессом роста, развития страны, доходящим до самых глубин человеческой души. Процесс сложный и даже противоречивый. Он говорил, например: «Возьмем город и деревню. Нет ли тут какого-нибудь у меня противопоставления? Нет. Сколько ни ищу в себе обиды на город, не нахожу. Если и есть что-то похожее на неприязнь к городу — так это ревность: он сманивает от земли своими возможностями молодежь! Вот здесь, действительно, начинается и боль и тревога. Если экономист, социолог с цифрами в руках докажет мне, что отток населения из деревни — процесс неизбежный, то он никогда не докажет, что процесс этот безболезненный, свободный от драматизма. Значит, искусству не может быть все равно, куда пошагал человек...»

Вот почему мучается — его думами и, конечно же, своими собственными, Ермолай. В его жизни Шукшину важно было рассмотреть проблемы нашей действительности. И показать их точно, правдиво. Чтобы никакая, пусть даже самая несущественная деталь не смогла бы своей приблизительностью, «неправдивостью» порушить веру зрителя в Правду. Поэтому-то он так придирчиво искал реальные приметы внешней характерности Ермолая. Помню, сделали мы первый грим, подобрали бороду, усы, нашли одежду. Смотрю, он улыбается. У него были такие хитрые глаза, монгольские, с прищуром. Руки потирает, довольный: «По-моему, Всеволод Васильевич, получается, а?» Я говорю: «Да не знаю еще, Вася. Попробуем, как все это получится на пленке». Сделали пробу. «Ну вот, видите, — говорит он, — я не зря вам предлагал сниматься. Мне кажется, что Ермолай у нас «в кармане».

Так и сказал: в кармане...

И начал снимать. Ну, что можно сказать о том, как все это происходило? За плечами у меня к тому времени уже почти шестьдесят фильмов было, много было и режиссеров, естественно — разных. И взаимоотношения у меня с ними складывались тоже по-разному. И многие из них позабылись, так, ровно бы их никогда и не было в моей жизни. А вот ту первую свою картину с Шукшиным, буквально каждый съемочный день, я помню до сих пор. До удивления просто и легко с ним работалось! Каждый день нес в себе творчество. Шукшин так доверял актеру, что у того появлялись как бы неограниченные возможности для самовыявления. Он же только следил за тем, чтобы актер «не сбивался с образа». Но эти редкие замечания были так точны,

словно он сам сидел у тебя внутри и, не подавая виду, только что проиграл всю твою роль.

И что бы актер ни предлагал, Шукшин никогда не говорил: нет, это не годится! Он говорил: а что, давайте, попробуем! И отходил как-то в сторонку, словно стремился затеряться на съемочной площадке, не помешать актерскому эксперименту взглядом со стороны. А потом вновь появлялся, и: «Ну, что ж, можно, можно и так... Даже интереснее...» Я не знаю, может быть, с другими актерами он работал и по-другому. Я же пишу о том, что видел, испытал сам. Мы никогда, ни разу не разошлись с ним, с его задумкой. Может, оттого и работалось нам так удивительно легко.

Вообще, в моей жизни было мало случаев, когда бы я спорил с режиссерами, отстаивая позицию, может, и верную для меня, но мешающую целостности замысла фильма. Я считаю — режиссер видит все в совокупности, мы же, актеры, как правило,— только частности. Расхождения наши и проявляются в этом, в частностях, в небольших кусочках. Режиссер для меня, как дирижер, у которого в оркестре каждый инструмент должен звучать точно в соответствии с замыслом. Режиссер слышит и отдельные партии инструментов, и оркестр в целом, и всю симфонию. Но и актер, конечно, не просто исполнитель чужой воли, он ведь тоже художник и свободен в своем поиске. Однако такая свобода приходит только тогда, когда актер осознает необходимость своего звучания в фильме именно в заданной ему тональности. Оправдать, сделать ее естественной для себя, «своей» — вот задача для актера как художника.

Бывает так: и сценарий хороший и режиссер опытный, но актер на роль выбран неверно — и все идет насмарку, фильм получается серым. Вот тогда-то и возникает конфликт между нашей профессией и режиссерской. Как бы режиссер ни старался, ни бился, если актер был выбран на роль неправильно, раскрыть его, как правило, в процессе съемок почти никогда не удается. Тогда-то и начинаются поиски компромиссных решений, а в результате — невольно меняется, не на пользу картине, и замысел сценариста и режиссера. У Шукшина в его фильмах — он их сделал пять, в трех из них я играл и потому могу говорить с уверенностью — я ни разу не видел, чтобы актеры были «не те», неправильно выбранные. У него всегда было точное виденье, абсолютный «слух» на актера для своей картины.

Правда, я считаю, что в фильме «Печки-лавочки» моя роль в сценарии была богаче: там она включала в себя и биографию героя, что позволяло мне, актеру, точнее определить неординарность характера. А в процессе съемок все это потерялось, ушло, и роль от этого потеряла в главном — в своей предыстории и человеческой конкретности.

Может, он понадеялся на меня, на мою интуицию, что я сам, без его помощи, сумею точно донести существо замысла своего образа? Не знаю... Знаю только, что роль эта не очень мне удалась. Я не пытаюсь искать причины неудачи где-то вне себя: оправдываться или обвинять кого-либо. Мне просто досадно, что сам я, видимо, не сумел «дотянуться» до образа, который был так интересно задуман и прописан Шукшиным в сценарии.

По-другому складывалось мое творческое общение с ним в работе над образами Ермолая и председателя колхоза Рязанцева в «Странных людях». Тут все говорило мне о том, что мы необычайно близки друг другу — по духу, по главным, определяющим жизненным и художественным принципам. Недаром мы с ним так часто говорили о нашем дальнейшем содружестве.

А сейчас, когда его уже нет, я особенно жалею, что не сыграл, пусть даже самую маленькую, эпизодическую роль в его «Калине красной». Для меня как актера это было бы наслаждением. Но так уж случилось, что в последней его картине я не снимался.

Однажды, перед самым отъездом на съемки фильма «Они сражались за Родину» С. Бондарчука, мы встретились с Шукшиным в Центральном Доме актера, и он повел разговор о своем замысле картины о Степане Разине. Он еще раз подтвердил тогда свое желание дать мне в ней замечательную роль предста-

вителя казачьей вольницы — Стыря, старика, который имел особое влияние на Степана Разина, мог уговорить его, даже утихомирить в гневе. Стырь был когда-то близок к отцу Степана, а при самом Степане стал как бы его негласным советчиком. Человек удивительного характера, жизнелюбивый, он был написан с тонким пониманием и глубокой любовью, народным юмором, на который был так щедр Шукшин.

Помню, он рассказал мне о таком задуманном эпизоде: когда в одной из кровавых стычек Стырь погибает, Разин усадил мертвого за стол вместе с живыми, одев его в длинную холщовую рубаху, тем самым как бы отдав дань мужеству и мудрости этого простого человека из народа, достойного такой необычной почести. Он рассказывал и о том, какой видел всю картину в целом, как хотелось ему сыграть Степана Разина. И я спросил: не будет ли ему тяжело играть и одновременно снимать такое широкое, эпическое по размаху полотно? «Я думаю — осилю,— сказал он.— Подготовлюсь, отдохну. Надо отдохнуть! Что-то я стал уставать. Надо бы привести себя в порядок. Но только — после съемок шолоховского романа. Тут я никак не мог отказаться от роли Лопахина — очень люблю и Шолохова и Бондарчука. Поэтому и согласился, отложив на некоторое время свои планы».

Это был наш последний разговор. Поди знай, что такое могло случиться. Если бы знал человек, когда и где он упадет! А сейчас, что же, только и остается пожалеть о том, как нерасчетливо мы обращаемся с жизнью, забываем о том, что всему бывает конец, и оттого не рассчитываем свои возможности. Знать бы, когда оборвется твоя жизненная веревочка, наверное, многого можно было бы избежать, не тратить сил и энергии на мелочи и жить каждую отпущенную тебе природой минуту с полной отдачей.

И люди, если б они знали, когда подойдет твоя последняя черта, могли бы предостеречь тебя, поберечь, отнестись к тебе поласковее, что ли, повнимательнее. И, может быть, тогда успела бы сложиться еще одна песня, от которой богаче стала бы наша общая жизнь.

Вот так, мне кажется, ушел преждевременно Шукшин, только еще запев великолепную русскую песню, которая будет звучать в наших душах еще долго. И перечитывая теперь его рассказы, его сценарии, повести и романы, видя фильмы, мы будем ощущать горячее биение его живого сердца, слышать живые, неповторимые интонации его голоса.

Он очень любил жизнь. И отдавал себя искусству капля за каплей. Возвращаясь к истокам народной жизни, он сам вошел в нее. И вслед за Леонидом Леоновым он мог бы сказать: «Жизнь — самый щедрый художник, но летит она очень быстро. Человек не успевает порой осмыслить всего великого, происходящего в ней. Есть очень много настоящих героев; но они не понимают своего подвига. В человеке всегда больше материала, чем он способен вынести на поверхность. Для выявления этого и существуют художники... Наше дело — обнаружить и добраться до вещей, которых люди сами не замечают. Человек смотрит, художник видит... Мы ходим по шедеврам, они у нас под ногами. Нужно уметь разглядеть их...»

Таким был и Василий Шукшин. Он жил так насыщенно, напряженно, что сумел ярко прожить не одну, а три жизни художника. В последнее время он говорил, что бросит кино, уйдет в литературу. Не знаю, как бы сложилось все в действительности. Знаю только — он не смог бы жить одной жизнью. Сердце его было беспокойным и щедрым. Оно властно призывало его к большему! Таким мы все его и запомнили...

Сергей Юрский

Кто держит паузу...

Зрители очень полюбили так называемые «творческие встречи» с актерами. Мне иногда кажется, что появилась целая категория зрителей, которые больше любят рассказы про искусство, чем само искусство. Отчасти это, наверное, извечное любопытство к миру закулисья, отчасти весьма современное стремление к комиксу — поразнообразнее и покороче, за один вечер тебе и сценку сыграют, и кино покажут, и «комические случаи» поведают, и на вопросы ответят. Но в какой-то мере (и, думаю, главным образом!) это показатель более глубокого интереса к искусству, сдвиг от увлеченности сюжетом к проникновению в технологию нашего дела. Многих зрителей привлекает возможность увидеть сразу артиста в жизни и на экране, увидеть, как артист «просто говорит», а потом сразу — играет. Думаю, что подсознательно — это стремление увидеть самый момент перевоплощения, переход от «я» к «не я». Насколько часто это удается, пусть судят социологи, психологи и критики. (Последние, кстати, напрасно не замечают, что эти встречи стали уже определенным новым жанром искусства, в котором есть к чему прислушаться и есть что критиковать. Слово «халтура» обычно и небезосновательно для столь массового явления. А пока что спрос на «встречи» растет, и коли спрос есть, артисты все более охотно «встречаются».)

Вот наиболее распространенные из задаваемых на встречах вопросов:

— Как вы пришли в театр (в кино)?

Шутливый вариант этого вопроса с оттенком фамильярности:

— Как дошли до жизни такой? (Здесь обычно одобрительное оживление в зале.)

— Какая ваша любимая роль?

Из сложных вопросов, на которые ответить почти невозможно:

— Что вы хотели сказать вашим спектаклем (фильмом)?

Из острых вопросов:

— Как вы относитесь к театру на Таганке?

Из практических вопросов:

— Как вы запоминаете столько текста?

Из вопросов с оттенком обвинения:

— Зачем вы согласились участвовать в этом фильме? (Отвечать на такой вопрос обычно очень трудно.)

Из вопросов лично ко мне:

— Почему не вы играли Остапа Бендера в фильме «Двенадцать стульев»?

Из глобальных вопросов:

— Как вы представляете себе театр (кино) 2000 года?

●

Среди всех этих вопросов с оплаченными ответами и ответов с оплаченными реакциями, среди запланированных мыслей и шуток обязательно бывают и вопросы, и мысли, и оценки действительно интересные. Бывает, держишь в руках целое письмо, в котором и знание искусства, и беспокойство ума, и постановка проблемы. Ищешь глазами в зале — кто написал? И потом, уходя, жалеешь, что разминулся, не познакомился с этим человеком, а на вопросы его ответил поверхностно — потому что такие вопросы требуют раздумья, времени и подробностей. Спрашивают о влиянии ролей на личность актера — передаются ли ему черты характеров его персонажей. Спрашивают о мере актерской свободы в современном театре, о возможностях импровизации, о соответствии замысла и результата.

Спрашивают о подробностях театральных теорий, интересуются «театром абсурда», хотят знать о Гротовском, высказывают свои суждения о Тарковском, о последней выставке живописи, о стихах, о музыке. Иногда теряешься под этим напором, богатством интересов — ведь это не искусствоведы, а молодые люди самых разных профессий.

Еще один из вопросов: где вам больше нравится играть — в театре или в кино? Обязательный ответ — в театре. Почти все актеры, даже те, кто много, успешно снимается в кино и почти не работает в театре, все равно говорят, что театр любят больше. Не знаю, что это — суеверие? Страховка? Хороший тон?

Иногда этот вопрос формулируется научнее и тоньше:

— Работа артиста театра и артиста кино для вас одно и то же или это две разные профессии?

Здесь ответы бывают разные. Я решительно присоединяюсь к тем, кто видит их смежными, но разными, во многом даже противоположными по методу профессиями.

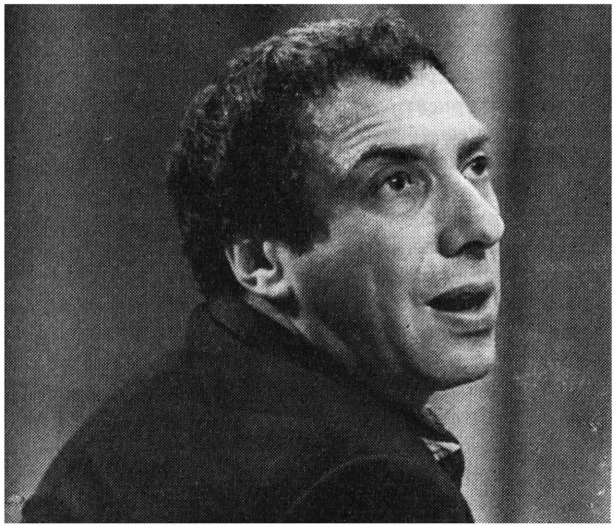
Я начал сниматься в кино через два года после прихода в профессиональный театр и первые десять лет снимался регулярно — играл по крайней мере одну большую роль в год. Я научился владеть собой на съемочной площадке, научился неделями ждать нужной погоды, не теряя внутренней направленности, научился не дуреть от шальной жизни в долгих экспедициях, научился по градусам рассчитывать поворот головы на крупном плане. Я испил свою долю кинопопулярности после фильмов «Крепостная актриса», «Республика ШКИД» и особенно после «Золотого теленка». Я испробовал самые разные жанры кино — оперетту, детектив, комедию, хронику, сказку. Некоторые из моих ролей были отнесены критикой к числу серьезных удач. И при всем том, мне кажется, я так и не стал киноактером.

Во всех своих ролях я лучше или хуже приспосабливал свое театральное умение к условиям кино. Я думаю, что причиной, по которой зрители и критики зачастую прощали или не замечали мою театральность, было то, что большинство моих персонажей были натурами артистическими: и Чудак из «Человека ниоткуда», и Никита Батурин («Крепостная актриса»), и Виктор Николаевич Сорокин («Республика ШКИД»), и Жюль Ардан («Сломанная подкова»), и Остап Бендер. Некоторая театральность становилась чертой характера. За артистичностью персонажа я скрывал свое неумение владеть законами искусства киноактера.

Я не берусь анализировать эти законы. Я попробую только разобраться в некоторых различиях, которые ощутил, работая в театре и в кинематографе.

В первые годы я их не замечал. Пробы к фильму «Человек ниоткуда». Режиссер — прославленный к тому времени фильмом «Карнавальная ночь», Эльдар Рязанов. Мне очень хотелось победить в соревновании с другими претендентами, а их было много, и я знал это. Жанр — комедия. Я собрал все, что умел. Естественно, меня смущала непривычная еще камера и это нокаутирующее новичка слово — «мотор!». Я старался преодолеть свою скованность. В 8.30 утра я приехал в Москву и в 12 уже должен был играть. В театре грим и костюм — завершение работы, добавки к готовому. Здесь — сразу и грим, и костюм, и уже надо играть. И я играл. Как умел. Как в театре. Моей аудиторией были режиссер, ассистенты, осветители, монтировщики и среди них оператор со своей камерой. Я играл для них. Я жадно ловил невольные смешки и фырканье — реакцию на комический трюк. На репетициях мне было легко, я чувствовал, что завоевал мой «зал». На съемке реакция исчезла — обязательна тишина, и к тому же все были заняты своими делами. Мне стало одиноко и неуютно. Единственный, кто следил за мной неотступно, это механический «марсианский» глаз камеры. В некоторых дублях мне удалось преодолеть его замораживающий взгляд и сыграть, что называется, «полным дыханием». Но вот удивление-то — на экране оказалось, что это худшие дубли. Первое впечатление от себя на экране — это вообще трудный рубеж. Смириться с тем, что ты

С. Юрский читает С. Есенина



такой, как ты есть, увидеть свои привычные жесты, движения глаз, гримасы не изнутри, а со стороны, даже крупно — трудно. Некоторые актеры так и не могут преодолеть этого и навсегда отказываются смотреть материал — несобранные куски фильма. Другие, и я в их числе, привыкают смотреть на себя в работе, но только оценочно, как на постороннего, давя сложный комплекс самолюбования и беспощадной самокритики, идущей от уязвленной гордости.

И все-таки при первом просмотре, при всем его ошеломляющем впечатлении я успел разглядеть, что мои лучшие по театральному счету дубли — на экране худшие. Я понял, что нельзя превращать съемочную площадку в зрительный зал, а сотрудников — в зрителей. То же самое и с киномассовкой. Если в театре каждый участник многолюдной сцены налаживает свои отношения с действием и потому есть определенная мера внимания друг к другу, то в кино налаживаются отношения только с камерой. В театре творческий процесс создает единство действий и требует дисциплины, в кино строгая дисциплина, приказ и подчинение есть начало творческого процесса.

Следующим этапом моего вхождения в кино была встреча с натурой, съемки на природе. Для не посвященного в наше дело это покажется парадоксом, но насколько труднее оказалось бежать по настоящей дороге, плыть по настоящему морю, садиться в настоящий поезд, чем играть то же самое в сценических декорациях.

От подлинности окружающего атрофируется воображение — оно не нужно. А именно на нем строится сценическое актерское состояние. Если актер на сцене поднимает большой камень, сделанный из папье-маше, он воображает его тяжелым и заставляет зрителя поверить в это. И само поднимание камня — уже искусство. Картонный камень можно поднять тысячью разных способов в зависимости от характера персонажа — работают не мышцы, а воображение. В кино камень настоящий, работают мышцы. Фантазия спит. Но даже если разбудить ее усилием воли, она будет только мешать. В кино другие требования и другие законы. В кино в данной сцене режиссер будет дорожить именно твоим подлинным мускульным напряжением, а не воображаемым напряжением твоего персонажа. На сцене препятствия в подавляющем боль-

шинстве случаев условные, воображаемые, и преодоление их — игра, искусство. В кино, особенно на натуре, препятствия подлинные, и преодоление их реально, а потому всякая игра только помеха. Искусство же в большей степени создается монтажом и игрой актера на крупных планах, которая, кстати говоря, тоже резко отличается от сценической игры.

Снимаясь на натуре — на улицах разных городов, на дорогах, в деревнях,— я долго не мог отделаться от чувства некоторой неловкости, даже, пожалуй, стыда. Съемочная группа останавливала на определенном участке нормальную жизнь и взамен нее в натуральных условиях создавала другую — искусственную. Я играл проход по улице. На целый квартал была расставлена массовка человек в сто, десятки съемочных машин стояли наизготове, за милицейским ограждением толпились зеваки, любопытствующие бездельники уже много часов лежали на подоконниках своих окон, свесив головы. Оглушительно перекликались через динамики ассистенты. Гигантская аудитория, масса, центром и целью действий которой был я — мой проход. «Мотор!» — и все тронулось. И я пошел. И по театральной привычке чувствуешь ответственность перед толпой, хочешь что-то дать ей, оправдать ее ожидание — сыграть. И тут же чуткий на правду режиссер говорит: «Стоп!» Фальшь. Театр. Не надо, не надо превращать зевак в зрителей; надо закрыться, замкнуться от них — вот только на это и надо употребить воображение. Искусство киноактера — одинокое искусство. Публичное одиночество в театре — игра в одиночество, оно на публике и для публики. В кино требуется настоящее одиночество — не на публике, а в толпе. Ты и камера. И в диалоге. Самые сокровенные слова говорятся на крупном плане — не партнеру (партнер в это время курит в коридоре, это его перерыв), не зрителю (зритель придет через месяцы) — камере.

Я говорил о воображении актера и его соотношении с натуральными, природными объектами. Не менее интересно проследить влияние безусловных факторов на воображение зрителя. Здесь мы уже должны будем обратиться только к сценическому искусству (опять парадокс — кино, которое складывается из кусков почти натуральной жизни, доходит до зрителя в виде абсолютной условности — картинки на плоском экране; в театре все условно, но перед зрителем — живой, настоящий человек во плоти, всегда таящий в себе возможность неожиданности). В свое время мы с З. Шарко много играли эстрадную миниатюру Стефании Гродзенской «Лиссабон». В ней мечтания героев о дальних путешествиях лирично и смешно сводятся к самому возможному, близкому и потому прекрасному — прогулке по Вилановскому парку в Варшаве, что в двух шагах от них. Мы играли эту сцену почти неподвижно, не быстро по темпу, с большими паузами. Емкость текста, точность характеров и ритмов (режиссер А. Белинский) определили напряженное внимание и бурную реакцию зрителей. Мы играли в самых разных помещениях и городах, и всегда на довольно высоком уровне восприятия. Для заграницы мы сделали этот номер по-французски, и опять-таки он имел успех.

Однажды мы играли его на открытой площадке парка Петродворца. Казалось бы, чего лучше — пропеть дифирамб парку на площадке настоящего парка.

Мимо! Никакой реакции. Зрительское воображение не было разбужено нами — нельзя воображать парк, сидя в парке. Соседство с подлинным фоном убило фантазию, сделало ее ненужной. Игры не получилось. Впоследствии нам еще не раз приходилось сталкиваться с этим парадоксом настоящего фона — в конце концов, мы играли этот номер в самом Вилановском парке в Варшаве, и тот же результат — нет контакта. Возвращались в четыре стены — все тут же становилось на свои места.

Опыт показывает, что ошибаются эстрадные артисты, которые стремятся приблизиться подбором репертуара к обстоятельствам сегодняшнего дня. На курортах читают о курортной жизни, в обеденный перерыв на заводе — о заводских, среди солдат — об армии. Нет контраста, нет воображения, нет и искусства. А сколько еще руководителей клубов и

концертных организаций принципом своей работы считают у в я з к у. Увязать!

«У нас сегодня много шахтеров, нельзя ли что-нибудь из шахтерской жизни?»

«Много металлургов...»

«Много моряков», «милиционеров», «врачей», «велосипедистов...» и т. д.

Да, когда увязывают, объявляя номер, зал оживляется — это приятно, специально для нас. Но потом он мертвеет. «Специально-профессиональный сюжет» возбуждает в воображении зрителя знакомый натуральный фон, и то, что делает артист на этом фоне, кажется нарочитым. Актер принес свои интересы в жертву сегодняшней публике, угодливо говорит только о ее делах, и зрителю нечего смотреть.

Говоря о различиях в работе театрального актера и актера кино, я никак не хочу поставить одно искусство выше другого. Я люблю кино, высоко ценю в актерах умение сниматься, считаю это особым дарованием. Меня потрясают истинно кинематографические откровения Шукшина, Смоктуновского, Тереховой, Гринько, Леонова, из зарубежных актеров — Джиротти, Габена, Моники Витти, Мастроянни, Брандо, Хоффмана. Я искренне стремлюсь овладеть профессией киноактера, научиться сниматься, а не играть спектакль перед камерой. Мне кажется, я приблизился к этому в большей мере в фильме Михаила Швейцера — «Время, вперед!» в роли инженера Маргулиеса. И в телевизионном спектакле «Хлеб по воде» (режиссер В. Геллер) в роли капитана Басаргина. Может быть, именно потому, что профессия киноактера дается мне трудно, я остро чувствую различие двух искусств.

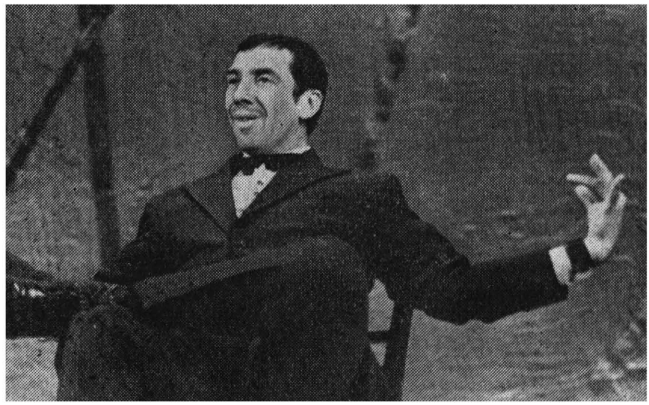
И вот одно из самых главных, самых глубинных — кто держит паузу?

Сперва определим понятие. Пауза — это не перерыв в тексте, когда актер молча что-нибудь делает. Я начинаю спектакль «Цена» четырехминутной молчаливой уборкой квартиры, которая выгорожена на сцене. Вытираю пыль, переставляю мебель, убираю старые газеты, завожу патефон — четыре минуты без текста. Но это не пауза. Это драматическая пантомима. Здесь к зрителю поступает информация, хотя нет текста. Нельзя назвать паузой и рыдания актрисы, которые не дают ей говорить,— и в этом случае есть продолжение, развитие действия.

Пауза — это перерыв, тишина! Неподвижность. Пауза — это мгновения «свободного хода» действия, его саморазвитие. В паузе к зрителю со сцены (или с экрана) не поступает никакой новой информации, но именно в этот момент все накопленное предыдущим движением преобразуется в душе зрителя в новое качество. Именно в паузах скачками повышается напряжение. Паузой проверяется контакт и берется толчок к кульминации. Умение держать паузу — одна из высоких ступеней мастерства. Нужно получить право на паузу — она должна быть подготовлена тобою, пауза обретает силу только в насыщенной атмосфере. Паузу нужно вовремя начать и вовремя выйти из нее, и время здесь измеряется не минутами и не секундами, а иной мерой — интуитивным ощущением сценического ритма. И, наконец, нужно уметь не затуманивать паузу мелкими движениями и мимикой — высокое мастерство в умении удержать себя от этого. Кто держит паузу? Кто определяет количество мгновений тишины? Это очень важно. И здесь-то разница. В театре, при всем могуществе режиссера в XX веке, паузу держит актер. Он последняя инстанция, он сам разговаривает со зрителем. В кино паузу держит режиссер — в его руках монтаж, и потому со зрителем разговаривает он, а актеры только поставляют материал для разговора.

Я не взялся бы сделать этого сам, но человек более подготовленный мог бы написать интересное исследование — историю паузы. Это было бы истинно театральное исследование. В паузе каждый миг — миг театра (или кино), но не литературы. Можно было бы вспомнить и проанализировать паузы выдающихся актеров в театре и выдающихся режиссеров в кино. Необходимо было бы заглянуть в пьесы разных времен и определить, когда драматургам понадобилось это слово — пауза, молчание, когда оно появилось на страницах

С. Юрский читает М. Булгакова



пьес. Я не помню заданных пауз в пьесах Шекспира — кажется, их нет. Но все мы помним, что пушкинский «Борис Годунов» завершается паузой, которой до сих пор не найдено адекватного сценического выражения, но которая удивляет неиссякаемой новизной и потрясает душу даже в чтении. Всего два слова — «Народ безмолвствует». Это пушкинский вклад в историю театральной паузы.

А. Н. Островский, всегда щедрый на ремарки, нигде не предписывает актерам паузу, оставляя это на их усмотрение. А вот Чехов, такой скромный по части указаний, задает паузы, они необходимы ему и именно в данном месте, вот здесь, скажем:

«Т р о ф и м о в. ...Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах!

Л о п а х и н. Дойдешь?

Т р о ф и м о в. Дойду. (*Пауза.*) Дойду или укажу другим путь, как дойти.

(«Вишневый сад»).

Или:

«Ч е б у т ы к и н. ...Первая, вторая и пятая батарея уйдут ровно в час... (*Пауза.*) А я завтра».

(«Три сестры»).

Здесь слышны новые ритмы, синкопы XX века. Паузы определяются тем, что в сценическую речь ворвалась живая речь, сама литература в драматургии отступает под натиском живого театра.

Громадно количество пауз у Булгакова, у Беккета, у Ануйя.

Из театральных пауз мне вспоминается выдающаяся работа Н. К. Черкасова на сцене театра имени Пушкина — роль Хлудова в пьесе «Бег» Булгакова. Сцену на вокзале Черкасов играл почти всю неподвижно, сидя в центре декорации на высоком стуле. Его речь вся была блестящим чередованием слов и полных пауз, грозных, мучительных и будоражащих.

Французский кинорежиссер Брессон часто использует как одно из самых мощных выразительных средств бесконечно перетянутый неподвижный крупный план. И перетяжка оказывается весьма художественной. Я помню свое впечатление от такого плана в фильме «Приговоренный к смертной казни бежал». Беглец застыл на тюремной стене и прислушивается. Крупный план, тишина и неподвижность. Играть неподвижность нельзя, в неподвижность нужно впадать. Значит, от актера, кроме этого «впадания», здесь уже ничего не требуется. А кто же здесь действует? Все застыло, а ведь актерское искусство — искусство действования. Застылость должна быть скучна. Но не скучно, завораживает!

Зритель сперва просто сопереживает —

привычно, нормально,— смотрит и сочувствует герою. Второй этап: зритель удивляется — что-то слишком долго он прислушивается, это отвлекает зрителя от смотрения, сюжета и слегка раздражает. Третий этап: зритель начинает искать определений такой длинной неподвижности — может быть, это техническая неполадка, или это так надо, или... И тут четвертый этап — или это на самом деле? От неподвижности актера зритель начинает внутренне действовать за него. Пробуждается его мысль, его фантазия. Зритель из сочувствующего превращается в человека, находящегося в данных обстоятельствах. Так кто же действует в этой бесконечной паузе? Зритель! И потому интересно. И потому сохраняется и растет внутреннее напряжение.

Великолепно этим приемом активизации зрителя с помощью паузы пользуется Тарковский в фильме «Зеркало». И именно в паузе, как я наблюдал, зритель, который не понял фильма, всего предыдущего в нем, не выдерживает и идет из зала — пауза потребовала от него чего-то, он не понял, чего, и, оказавшись несостоятельным, возмутился. И наоборот, именно в паузе те, кто захвачен фильмом, совершают важнейшую душевную работу, и шум уходящих бесит их лично — они не за автора обижаются, их самих оскорбили, потому что в этот момент они сами были творцами. Направил их к этому режиссер — своим творением, его мыслями, атмосферой, ритмом и, наконец, паузой. Пауза — время творчества зрителя.

Пауза Николая Симонова в «Живом трупе» — долгая неподвижность Феди Протасова на фоне поющего цыганского хора. Упомянутые паузы Николая Черкасова в «Беге». Сосредоточенные долгие паузы Ефима Копеляна, дающие ощущение мысли, родящейся на наших глазах в ролях, где он играл рассказчика, автора самого спектакля («Синьор Марио пишет комедию», «Три мешка сорной пшеницы»). Паузы Иннокентия Смоктуновского в «Идиоте». Я связываю слово «пауза» со словом неподвижность, но неподвижности соответствует и повторяющееся равномерное движение. Поэтому вспомним финал фильма «Ночи Кабирии» Федерико Феллини: проход Кабирии в толпе веселящейся молодежи — это динамическая пауза. Вспомним пейзажную паузу Тарковского с долгим проходом бабушки и внука в финале фильма «Зеркало».

Итак, в театре паузу всегда держит актер, а в кино режиссер? Разве? А Чаплин? Его знаменитый неподвижный крупный план с цветком в зубах в «Огнях большого города» — кто его сделал, актер или режиссер? А паузы Габена, Треси? А в театре — натягивающие нервы, как струну, паузы в «Оптимистической трагедии», кто их делает — актеры или постановщик спектакля Товстоногов? Так — всегда ли? Слово «всегда» вообще не очень подходит для разговоров об искусстве. Здесь ничего не бывает «всегда», и самое, казалось бы, незыблемое может быть опровергнуто живым творческим процессом. И все же... одно дело — задумывание момента тишины, в котором происходит саморазвитие действия, другое дело — его осуществление в непосредственном контакте со зрителем. Все-таки Чаплин-режиссер определил точное монтажное место крупного плана и его длительность — а ведь в точном нахождении меры и есть то ритмическое «чуть-чуть», которое возбуждает эмоциональное творчество зрительного зала. Может быть, Габен сам сел за монтажный стол и подсказал режиссеру, где оборвать кадр, но в этом случае он сам стал режиссером, заменил его. Может быть, Товстоногов добился от актеров идеально точного держания паузы и сам отмерил ее размер длительностью музыкального или шумового куска, но тогда он в данной сцене сам стал главным исполнителем. В этих инверсиях разобраться довольно трудно. Да и нужно ли? Важнее другое — и театр и кино не только показывают себя, но еще и творят атмосферу, возбуждающую сотворчество смотрящих. Пути к этому у двух великих искусств разные. Мне кажется, для современного актера очень важно осознать эту разницу, чтобы сознательно и профессионально совершенствоваться в близких, но разных профессиях.

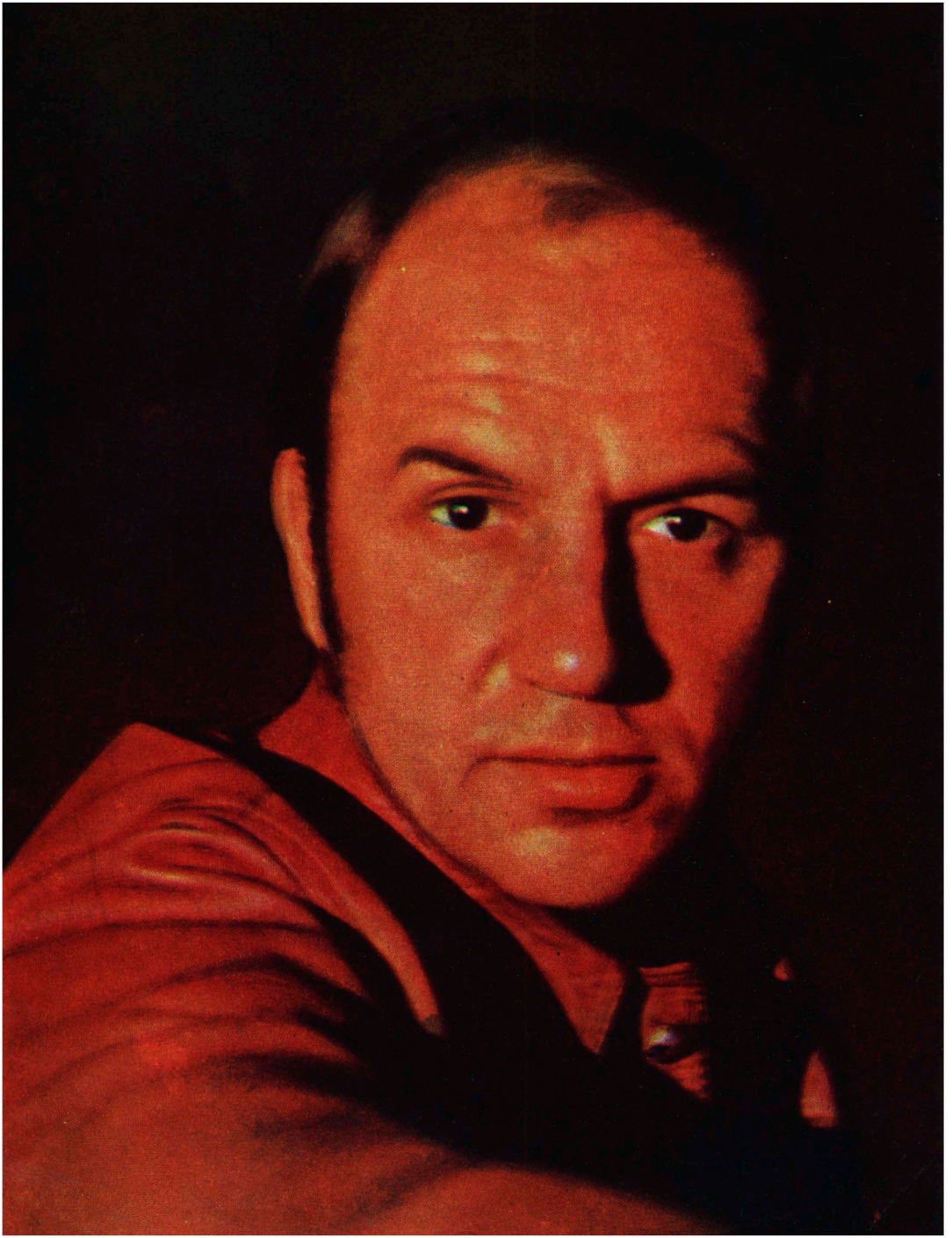
Начав говорить о творчестве зрителя, я не

Портретная галерея «ИК». А. Найденов *Геннадий Сайфулин*

Портретная галерея «ИК». А. Найденов *Валентина Талызина*

Портретная галерея «ИК». А. Найденов *Юрий Яковлев*

Портретная галерея «ИК». А. Найденов *Лев Дуров*



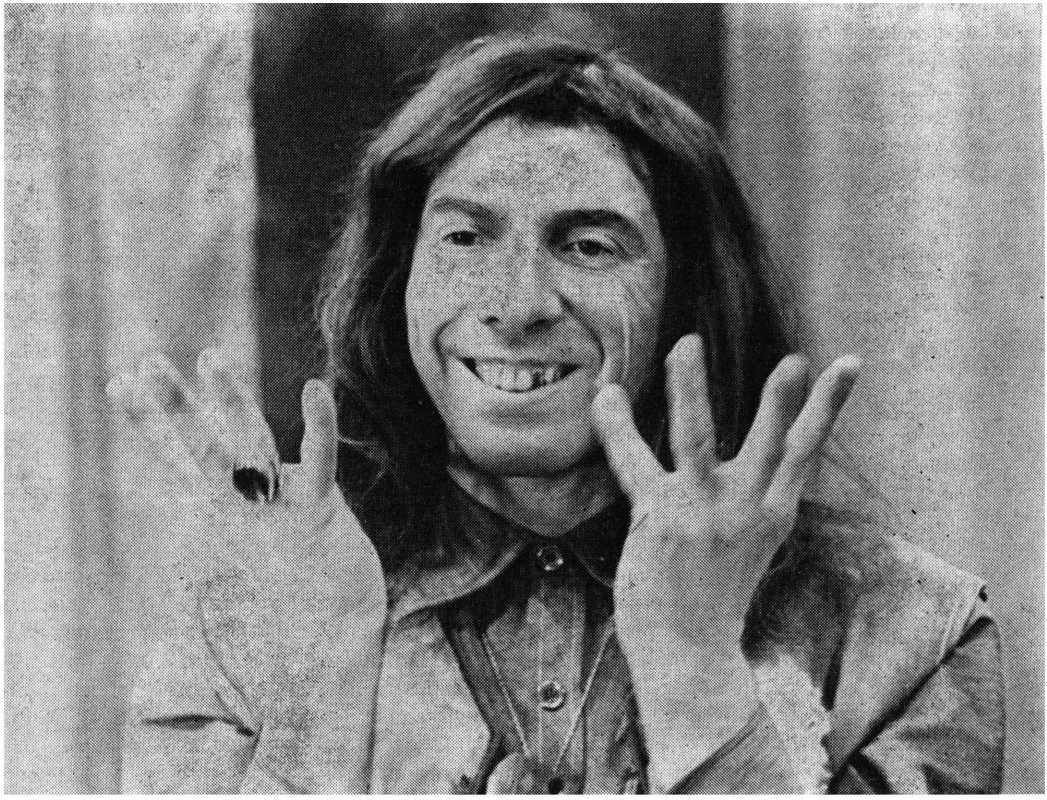
могу обойти молчанием столь часто употребляемое в нынешней театральной литературе понятие, как «хэппенинг». В технологическом смысле «хэппенинг» — это превращение зрителей в актеров, возбуждение в них свойств импровизаторов, высвобождение неведомых им самим импульсов и возможностей. Роль профессионального актера здесь сведена к роли «заводилы», разъясняющего правила игры — и только!

Два актера начинают представление: минимум текста, максимум действия. Даже не действия, а движения — связи между актерами почти никакой. Между ними нет взаимоотношений. Зрители наблюдают отношение каждого из них к предметам, расположенным на площадке. Актеры намечают возможности самого странного использования предметов — бьют, ломают, пачкают, рвут, подчеркивают в своем отношении к вещам начало агрессивное, или эротическое, или инфантильно-бесконтрольное. Потом зрителей переводят в другое помещение. Там к их услугам предметы, подобные тем, с которыми расправлялись актеры. Зрителям предоставляется свобода действий, и они, подражая актерам, развлекаются.

Это самый примитивный западный хэппенинг. Именно благодаря примитивности особенно наглядно видна основа — подмена функций. Актеры учат играть. Играют зрители. Но зрители играть не умеют. Поэтому они не играют, они притворяются играющими — грубо говоря, впадают в детство. Детство это лишено наивности, чистоты, бескорыстия. Это детство оплачено, и потому в нем есть отвратительный животный привкус добычи. Не умея быть свободными, люди становятся распущенными. Идет импровизация. Но на самом низком уровне. Импровизация эта убога в силу неумения и к тому же лишена основного возбудителя — зрителя. Сам зритель творит бесконтрольно и безнадзорно. Театр, предав свои принципы, опускается до уровня луна-парка.

На Западе хэппенинг часто выдается за особо демократическую форму искусства — это, дескать, истинно действенный театр в противоположность «умственному», отжившему свое время театру литературному. Здесь уже не только подмена функций (зрители становятся «актерами»), но и подмена понятий — отыскание общности на уровне инстинктов, на уровне низменных рефлексов, не демократизм, а групповая деградация. Обязательной духовной особенностью театра является смотрение

Телеспектакль по новелам О'Генри «Младенцы в джунглях». Сценарий и постановка С. Юрского (1975). Джефф — С. Юрский, Энди — Г. Богачев



Телеспектакль по новеллам О'Генри «Младенцы в джунглях». Джефф притворяется доктором Воф-Ху

со стороны на других и через это на себя самого. Если все действуют и некому смотреть — нет театра.

Полярен хэппенингу в его взаимоотношениях со зрителем, на мой взгляд, мюзикл в том поточном массовом виде, в котором он захватил сцены, эстрады и экран. Если в хэппенинге актеры, возбудив зрителей, жмутся к стенам, отдавая им и зал, и сцену, то в мюзикле (повторяю, я имею в виду поточный массовый мюзикл, а не редкие прекрасные исключения) все роскошные постановочные средства направлены к тому, чтобы не дать зрителю вздохнуть, предупредить и обыграть заранее все его реакции. Мюзикл теснит зрителя, наваливается на него, превращая в зеваку перед витриной шикарного магазина. Все для вас! Все прямо в зал! Все пригнано, ярко! Быстро! Оглушающе! Сверкающе! Все в обертках, и на каждой обертке знак качества, нередко фальшивый. Еще не досказана мысль, уже вступила музыка, отдельно объясняющая настроение. Легкая мелодия, легкие рифмы песенок. Еще не допето, и уже танец — послушный, бессмысленный потный кордебалет ровными рядами выделывает нечто жутко красивое. И уже монолог, темпераментный, против чего-то протестующий, против чего, непонятно, но это неважно. Зонг, танец, две остроты, хор, микрофоны, прыжки, акроба-

тика, яркие костюмы — мечутся по сцене, и по залу, и в фойе герои разных эпох. Общие вскрики и общие физкультурные движения всех исполнителей, совершенно неоправданные теоретические ссылки на Брехта и Мейерхольда. И ни щелочки, ни просвета в этом монолите. И ритм, ритм. Театр без паузы, театр без тишины. Театр-эгоист, вываливающий перед зрителем разом все, что умеет, и иногда то, чего не умеет, и не желающий выслушать его ответную тишину и внимание. Только аплодисменты. И те зрителям не отдаются попросту — оркестр играет ритмично, и зрителей заставляют скандировать, и тут ими дирижируют.

А. Эфрос в своей книге «Репетиция — любовь моя» замечательно пишет о потребности чередования в театре сцен «сгущенных» и «сцен с разреженным воздухом», о том, что без чисто атмосферных кусков действия все становится недостоверным, картонным. Он, великолепный мастер режиссуры, откровенно рассказывает о том, как сам шел от желания «гнать сюжет», не дать зрителю заскучать от сосредоточенной поэтичности, где всегда присутствует момент тишины — доверия к зрителю и возникает обратное доверие.

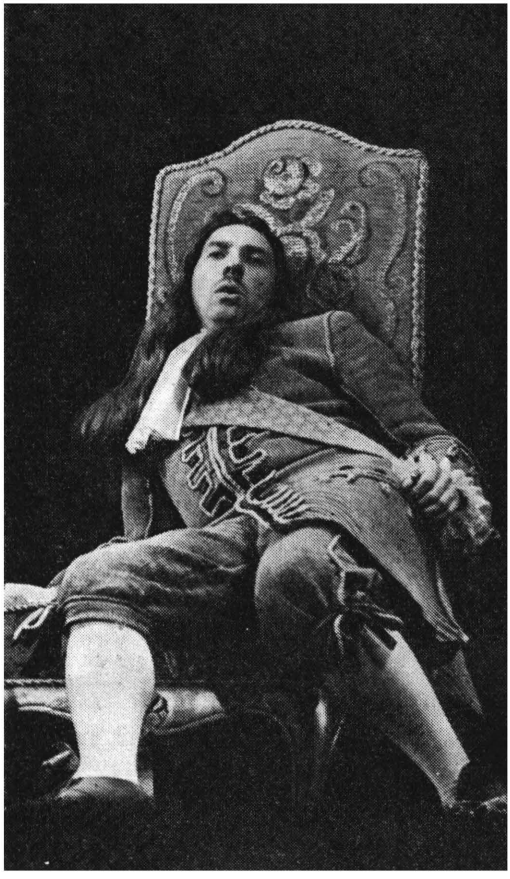
Е. Гротовский, один из самых смелых экспериментаторов в области театра, пишет в своей статье «Обрядовый театр», что испробовал много способов сделать зрителя полным соучастником действия, вызвать у него не театральные, а подлинные эмоции — страха, отвращения, горя и т. д., и пришел к выводу, что это стесняет, сковывает зрителя или неприятно развязывает его, но эффекта сопереживания не вызывает. Гротовский уходит в исследование сценического действия и возвращает актерам сцену и зрителям зал — место для смотрения.

Питер Брук, великолепный мыслитель и практик театра, восставший против академизма, от поисков театра без национального языка, от спектаклей на plain air'e, от синтеза с природой, с чистой публицистикой возвращается в театр-коробку, и оказывается, что именно здесь его существенные пробы обретают завершенность.

Телеспектакль «Фиеста» (Э. Хемингуэй). Сценарий и постановка С. Юрского (1971). Брет — Н. Тенякова, Майкл — В. Стржельчик

Многие деятели театра отдают свою фантазию поискам нового театрального здания. Сцены поднимаются и опускаются, кружатся вокруг зрителя, оказываются неожиданно у зрителя за спиной. Актеры спускаются по веревкам с потолка и вылезают из-под пола. А в результате, пройдя все круги исканий, самые талантливые возвращаются в здание, форма которого определена еще старым мольеровским сараем, где на сцене актеры, а в зале зрители. А если зрители сидят на сцене, то это потому, что их слишком много и в зале всем не поместиться.

Спектакль БДТ «Мольер». Мольер — С. Юрский.



И стучат палкой в пол, или дают звонки, или гасят свет, и наступает тишина начала. А потом играют. И в известном, извечном кубе пустоты — сценического пространства играет воображение актеров и зрителей, создается живая жизнь и нет конца разнообразию человеческой фантазии. И когда в прекрасном спектакле наступает пауза — все, кто в зале и на сцене, как близкие, допонимают молча, чего не выскажешь словами.

Дискуссии

Евгений Габрилович

Мир открытий

Начну с ситуации, достаточно распространенной, ставшей почти банальной.

Случается так: фильмы нравятся прессе, получают хорошие отзывы в газетах, а зрителем, бывает, смотрятся плохо, оставляют зал холодным. Почему? Мне кажется, что в этом случае происходит то, о чем говорилось множество раз, но на чем все-таки необходимо остановиться: разрыв между важностью, значительностью темы и ее воплощением средствами искусства. Ведь между собственно темой и произведением, ее трактующим, существует значительнейшее пространство, которое должен заполнить художник. Заполнить своим талантом, своим мастерством, своим собственным.

Но вот выходит фильм, который, казалось бы, не может не взволновать серьезностью и современностью поставленной проблемы. Однако — не волнует!

Зритель относится равнодушно, а порой и насмешливо к такому фильму, конечно, не потому, что его не интересует тематика или проблема, а потому, что и эта тематика, и эта проблема разработаны скучно, бесстрастно, даны вне живых наблюдений, живых образов, живых, горячих конфликтов. Зритель — сколько раз мы убеждались в этом! — не прощает казенного подхода к материалу — когда этот материал бездумно и бездушно «отражает». И думается, что главное сей-

час — не только поиски в сфере наиболее нужных обществу тем, значительных проблем (такие поиски, конечно же, остро необходимы), но умение выразить эту значительность с подлинной страстью и силой художника. Здесь должна проявиться вся мощь всех составляющих фильм искусств — писательского, режиссерского, актерского.

Зритель часто остается безразличным к происходящему на экране еще и потому, что он не узнает той реальной жизни, тех подлинных конфликтов, которые действительно существуют и которые на самом деле входят в структуру поднятой автором проблемы. Да и не могут не входить — перед живыми людьми возникают самые разные жизненные обстоятельства. Множество этих обстоятельств совершенно не исследовано нашим киноискусством, ко многим из них оно еще даже не подходило...

Но не увидев этих обстоятельств, обнаружив лишь традиционный набор столкновений, штамп отношений, стереотип переживаний, зритель и остается равнодушным к тому, что показывает ему экран.

Ни один фильм — сколь бы он ни был масштабен — не может существовать сегодня вне человеческой судьбы. Без сложных и даже очень сложных человеческих отношений. И чем глубже художник будет погружаться в исследование этих всегда разных, очень индивидуальных отношений, в круге очерченных общественных и политических проблем, тем ярче будут выражены в картине сами проблемы.

Тут неизбежен вопрос — каков должен быть положительный герой наших фильмов?

Кажется, что уж на это-то во множестве статей и речей даны исчерпывающие ответы, перечислены все свойства героя, его действия, даже мысли. Но выпадает ли настоящий (не минутный) успех на долю того кинематографического писателя, который следует этому безупречному перечню? Очень редко. И вот почему.

Писатель, как мне представляется, может по-настоящему рассказать только о том герое, который связан с ним, писателем, глубинными, не сразу заметными глазу, но всегда существующими, нерасторжимыми нитями. О том, что есть и е г о, писателя, жизнь — в чем-то самом важном и дорогом, хотя внешне она может быть совершенно другой. Эту особую, не всегда объяснимую, но решающую внутреннюю связь нельзя подменить отвлеченным перечнем, пусть самым полным и совершенным, заранее запрограммированных добродетелей — ничего из такого перечня не получится! Вот почему всегда так наивны и легковесны советы (а сколько же их слышит на своем веку сценарист!) и непреложные наставления, как писать положительного героя.

Говорят, что наши классические фильмы дали примеры и образцы, по которым многие поколения делали жизнь. Бесспорно! Но нельзя же без конца повторять их характеры и свойства — а ведь именно к этому взывают иные критики, восторгаясь яркостью, социальной значительностью классических киногероев. Опираясь на уже найденное, надо искать н о в ы х героев, н о в ы е характеры и натуры.

Не сумма общеизвестных, навсегда установленных качеств, (как это представляется многим редакторам), а вечно новая интеграция самых негаданных, непредвиденных величин — вот каким вижу я героя наших фильмов. Положительный герой должен быть сложен, интересен и глубок. Его действия могут быть столь же противоречивы, неожиданны и спорны, как и действия любого другого персонажа. Он должен действовать свободно, не будучи скован заранее определенным графиком поступков, высказываний и мыслей.

Я убежден, что самое неправильное при изображении положительного героя — это его «правильность». Кое-кто считает, что именно «правильность» способна воодушевить зрителя, повести его за собой. На самом деле она отталкивает — как все нарочитое и показательно-нравоучительное.

Сценарий и фильм должны быть зрителю интересны. Вот та материя, о которой мы так часто забываем. Это вовсе не значит, что фильм должен быть интересен только лишь по сюжету. По тому обычному сюжету, кото-

рый называется кинематографическим: с бесконечной сменой событий, обстоятельств, неожиданностей и так далее. Вообще говоря, и это вовсе не плохо, и не нужно отвергать такой способ сценарного письма только на том основании, что он якобы несовременен. В искусстве современно все, что хорошо. Отличное, прекрасное в искусстве всегда современно. Оно-то и порождает тот шлейф, который в дальнейшем называется модой.

Но интересным может быть не только сюжет. Интересное может заключаться, в первую очередь, в глубине психологического исследования, в неожиданности жизненных коллизий, в новой проблематике.

А разве борьба умов, блеск ума, сила и страсть раздумий и споров не могут захватить зрителя? Разве нет в этом (если найти адекватный киноязык) того палящего драматизма, который способен увлечь всех? Разве мысль, ее азарт, ее взлеты, падения, обретения, срывы и поиски, не есть именно то, что делает кинозрелище воистину современным, под стать веку? Конечно же, именно в этом, а не в изысканных формах съемок или монтажа, не в мерцании подсознания — доподлинная современность сегодняшнего экрана. Ведь именно напряжением мысли, ее триумфом во всех областях, ее победным проникновением в самое сложное и сокровенное в человеке и в природе отмечена наша эпоха.

Мысль — вот тот компонент, то звено, без которого нет современного киногероя, кем бы он ни был и на какой ступени познаний и чувствований ни стоял бы. Мысль — будь то рабочий или академик! И если иметь это в виду, то сами собой отпадут десятки псевдогероев, которые бродят из картины в картину, неся в себе один и тот же ворох улыбок, поступков и слов, выдаваемых за мысль. Они архаичны, подобно трикветруму Коперника в век радаров.

Размышления, конфликт мысли — вот то новое, что нужно искать на экране. Так, по крайней мере, я решил для себя.

Для меня, как для человека, пришедшего из литературы, в моих отношениях с кинозрителем важнейшую роль играло слово. Именно при доминанте слова складывалась структура многих моих сценариев: «Машенька», «Мечта», «Коммунист», «Твой современник». Их принцип — обширные сцены с простором для слова и актерской игры. Такая структура диктует (не знаю — плохо это или хорошо) отказ от режиссерских виньеток, от внутрикадровой многозначительности, покоящейся на зрительных намеках, от операторского щегольства. Актер и мысль. Повторяю, на мой взгляд, такая структура не менее современна, чем визуальный интеллектуализм. И, думается, неизмеримо более перспективна именно для нашего, советского экрана.

Я мечтаю о том, чтобы зритель был зачарован умом героя, а не только одними его поступками. Чтобы экран достиг силы доверительной и сложной беседы о самых важных проблемах нашего существования. Мудрый экран — в этом для меня всегда был и остался настоящий кинематограф.

Работа над сценариями для такого экрана требует острого чувства времени, сильной авторской страсти: чтобы передать мысль, надо самому быть охваченным ее порывами. И тут уже не отделаешься ни «утеплением» героев, ни кокетством с ними. Ни неким среднеарифметическим уровнем слов и чувств. Тут исключается самая возможность привычного арсенала приемов и средств. Здесь место только творческому поиску.

Хороший фильм — это всегда мир открытий, а не перепевов. Художник должен искать свое — тогда он будет интересен зрителю.

Масштабность произведения измеряется не количеством массовок, а насыщенностью его внутренней жизни. Все дело в том, каков масштаб веры, души, ума, устремлений героя. Человек — вот масштабность.

И здесь я хотел бы сделать одно замечание в адрес своих молодых товарищей. Многие начинающие художники ориентируются не на то, чтобы найти новое в жизни и свое — в искусстве, а как бы берут готовое, уже найденное старшими. Они идут за уже открытым в искусстве. Возникает бесконечная повторяемость: повторяемость сюжетов, тем, моти-

вов, характеров. Это приводит к омертвлению материала, к омертвлению ткани произведения.

И случалось не раз, что молодежь уже в начале своего пути обрекала себя на повторяемость, то есть на творческое дряхление. Молодыми же (и надолго!) остаются те люди, которые не стремятся к бесчисленным повторениям, а каждый раз идут в непроторенное. Мне думается, что это относится и к старшим товарищам. Есть зоркость, дерзость и смелость, которые не проходят с годами: я говорю о некоторых моих коллегах, которых наблюдаю в течение многих лет. В них не исчезают любопытство, жажда увидеть, умение слышать. А ведь есть другие, которые не слышат в искусстве никого, кроме самих себя, и не видят ничего, кроме того, что ими однажды уже было сделано. Вот это-то и приводит к нравственной пенсионности.

Как ровесник века могу сказать: за семьдесят лет преобразились, казалось бы, самые прочные навыки и устои. Неизмеримо расширились границы познания, а порой и его характер. Это правда. Но одновременно я не могу не сказать — и это тоже правда, — что электронщики влюбляются с той же силой, с какой влюблялись и мы, ничего об электронике в те времена не слыхавшие. Биофизики ревнуют, как мы. Проектировщиков сверхзвуковых самолетов терзают те же заботы о детях, какие терзали и нас. И даже у исследователей галактики бывают, наверное, неверные жены — как это случалось и в наши дни...

Сюжеты чувств не ветшают. Это тоже один из феноменов века, где мчится, меняясь, все...

Страсть, сила, правда, мятежность чувств! Вот то, чего так часто не хватает зрителю в наших картинах.

И как же правильно поступают те, кто повествует о силе и трогательности чувств даже в тех фильмах, что по своему жанру как бы совсем не подходят для этого.

Возьму недавний пример: фильм, который считаю весьма примечательным — «Ирония судьбы, или С легким паром!». Здесь вроде бы разрушен стандарт комической картины. Лирические и драматические интонации органично входят в комедийную, даже просто комическую, водевильную, эксцентрическую ситуацию, помогая картине из частного анекдота выйти к мотивам, я бы сказал, общезначимым. А благодаря великолепным стихам Пастернака, Цветаевой, Ахматовой, Ахмадулиной и других, эта история, рассказанная Э. Брагинским и Э. Рязановым, становится глубокой и многоплановой.

Режиссер Э. Рязанов не боится в комедийной ленте показать зрителю реальную сложность человеческих отношений, и наградой ему стал успех картины.

А ведь как часто мы все еще опасаемся, как бы не огорчить зрителя, продемонстрировав ему всю остроту и сложность действительных жизненных схваток и столкновений. Мы, вместе с теми, кто нам все время указывает на эту необходимость, как бы пытаемся уберечь зрителя от трудных переживаний. Мы, вкупе с указывающими нам, словно бы полагаем, что все это может ввести в уныние, испортить хорошее настроение. Но зритель впадает в уныние не потому, что ему показан конфликт во всей его многогранности, противоречиях и бесконечных путях-перепутьях, а потому, что, подразнив зрителя, пообещав ему показать конфликт, мы вслед за этим предлагаем ему взбитые сливки в сиропе...

Этот сироп — далеко не всегда вина сценариста и режиссера. Повторяю, нередко он появляется в результате неумелой редактуры. Нетрудно себе представить, что к фильму «Ирония судьбы» могли предъявляться такие, скажем, претензии: как это мыслимо — только напившись вдрызг, герой обретает счастье! А если бы он не напился вдрызг, значит так бы и прожил жизнь с пустой девчонкой, без особой любви?! Курьез? Да, курьез, но я имею все основания утверждать, что подобных «курьезов» в практике некоторых редакторов встречается немало, и они очень болезненно отражаются на картинах. Ведь на определенных этапах работы над фильмом замечания этого рода выдвигаются в качестве непреложных требований, и авторам, если у них не Геркулесова мощь, приходится отступать.

Другой пример. Снова беру картину, которая мне очень понравилась, — «Афоня». И к «Афоне», с точки зрения догматической редактуры, тоже можно было бы крепко придраться: помилуйте, как здесь показан рабочий класс?! Что это за рабочий? Бездельник и пьяница! И только удрав из города, попав в деревню, соприкоснувшись, так сказать, с вековыми корнями, он, наконец, становится человеком.

Могли быть такие претензии? Утверждаю: могли! По счастью, в работе над фильмом «Афоня», по-видимому, обошлось без них, и они не осложнили работу режиссера Г. Данелия. Но существуют в практике и другие факты, когда из-за чьей-то слишком сильно развитой осторожности картина порой останавливается на полпути в решении сложной и острой темы. Когда «не дожимается» до конца ситуация. Не извлекается таившаяся в ней психологическая, трагическая сложность. Не по вине ли тех, кто знает одно: осторожность? Искусство не может быть осторожно. Оно не осторожно уже потому, что оно искусство.

У нас часто жалуются на то, что нет, не хватает сценариев. Это любимая песня, которая звучит повсюду — с трибун пленумов, со страниц газет... Мне думается, что сейчас уже твердо можно сказать: это не так. Говорю это со всей ответственностью. Сейчас работает очень интересный отряд сценаристов, объединяющий драматургов разных поколений. Это отряд настоящих писателей — ярких, талантливых. И именно кинематографических писателей. Им под силу создать великолепнейший кинематограф. И если задуматься о недоборах в нашем киноискусстве сегодня, то я думаю, куда более серьезные упреки надо адресовать режиссуре.

Однако не могу умолчать — движение отряда сценаристов тормозится. Необычное, неожиданное, неопробованное натыкается подчас на непонимание, а то и на сопротивление тех, кто привык к узким рамкам стандартов. В том числе и на непонимание подчас режиссуры.

У наших сегодняшних кинодраматургов есть все основания для того, чтобы каждый из них утвердил на экране право на свое слово, свой особый строй образов и приемов, не похожий ни на какой другой. Пусть термин «авторский кинематограф» выражает не только галактику постановщика (как это сейчас принято понимать), но и авторский мир кинематографического писателя. Конечно, писатель в искусстве кинематографа не может быть только писателем в привычном смысле этого слова. Сценарный успех (настоящий, не временный) приходит тогда, когда автор сценария чувствует себя в кинематографической сфере столь же свободно и увлеченно, как в сфере литературной, когда у него и в киноискусстве свои открытия, свой почерк, свое любимое и нелюбимое — не только в диалоге, но и в выборе зримых средств, свой изобразительный мир и пластическая манера. Но главное в том (и это пора, наконец, понять!), что здесь важна не «специфика» — важен мир.

Я убежден: если человек решает высокую художественную задачу, если он живет идеями и устремлениями своего времени, то в способах подачи захватившего его жизненного материала, в характере выражения авторской мысли он может и должен выходить на самые широкие и свободные просторы творческих исканий. Больше того — он должен взрывать старые представления, навыки, штампы и смело утверждать новое.

Только так придет к нему уважение и собратьев и зрителей. Признательность, ожидание и любовь.

Н. Сотников

Довженко глазами современников

Память о Довженко увековечена прежде всего в его творческих свершениях — в фильмах, сценариях. Но не только в них. Ценность представляет все его многообразное и удивительно разностороннее художественное наследие, еще не до конца собранное воедино и не полностью изученное. Так, письма Довженко (и то не все) опубликованы лишь в пятитомном издании на украинском языке. Рассеяны, не систематизированы многие произведения Александра Петровича — художественного критика. Нуждается в популяризации довженковская иконография. Неведомы читателям выступления Довженко — члена Комитета по Государственным премиям.

В четырехтомник, изданный на русском языке, не вошли высказывания Довженко по вопросам организации творческой работы на киностудии, по вопросам планирования, хотя эти проблемы остро стоят на повестке дня и сегодня, после Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Кроме того, что эти материалы интересны и поучительны сами по себе, они дополняют и расширяют наше представление о личности замечательного художника.

С тем большим интересом открывает читатель сборник воспоминаний о Довженко «Пламенная жизнь»*, в котором участвуют 104 автора. Обретший жизнь благодаря бесконечной энергии и воле Юлии Ипполитовны Солнцевой, сборник «Пламенная жизнь» построен в хронологическом порядке и, насколько это возможно, равномерно охватывает все этапы жизненного пути замечательного художника.

Воспоминания сгруппированы, так сказать, по кустовому принципу — о том или ином периоде повествуют несколько человек. Образ Довженко благодаря такому построению высвечивается с различных сторон, что придает определенную «стереоскопичность» возникающему на страницах книги портрету.

Писать о сборнике мемуаров, построенном по такому принципу, трудно. Разноплановый, многожанровый, разностильный (иначе, в сущности говоря, и быть не могло), он вобрал в себя материалы, написанные в разные годы столь различными людьми, что найти между ними некую равнодействующую не всегда возможно. К тому же из 104 воспоминаний половина публикуется впервые, другие были рассеяны по журналам, газетам, сборникам, так что возникает соблазн начать их пересказывать. Однако некоторые материалы не только известны, но стали просто классикой. Это очерк Сергея Эйзенштейна «Рождение мастера», слово Ираклия Андроникова «Поэзия Довженко», знаменитая статья Карло Лидзани и Массимо Мида «Чему учит Довженко», без которой не обходится ни одно исследование об итальянском неореализме, отрывок из книги Натальи Луначарской-Розенель «Память сердца».

Сюда же я бы отнес, несмотря на их своеобразие, воспоминания Сергея Юткевича, Виктора Перцова, Виктора Шкловского, Сергея Герасимова, Юрия Тимошенко. Сила этих статей и очерков в том, что характеристики и факты, изложенные в них, оказались столь адекватными образу Довженко, что

---

* «Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка». Київ, «Дніпро», 1973. Составитель Ю. И. Солнцева. Автор предисловия Л. Новиченко.

сразу же широко вошли в киноведческий обиход, оказали заметное воздействие на изыскания довженковедов, не раз цитировались и у нас и за рубежом, где интерес к автору «Земли» и «Аэрограда» с годами становится все более устойчивым.

В 1964 году Юрий Барабаш писал: «Довженковедение только начинается». Теперь, спустя десятилетие, мы можем говорить о том, что довженковедение продолжается, набирает силы, пополняется энтузиастами, исследователями. Однако никакие исследования не заменят живого слова друзей, соратников, коллег!

Идут годы, вместе с ними уходят люди. К тому же людская память, увы, недолговечна. Ей отпущено столько лет, сколько отпущено человеку, ее носителю. Можно восстановить негатив фильма, чем и занималась последние годы Ю. И. Солнцева, но нельзя восстановить п р е р в а н н у ю п а м я т ь.

104 воспоминания, помещенные в сборнике «Пламенная жизнь», лишь часть того, что вообще имеется в мемуарном арсенале. Поэтому впредь издателям надо идти не по пути сокращения числа публикуемых воспоминаний, а по пути максимального их увеличения. К сожалению, в рецензируемый сборник не вошли даже некоторые ранее опубликованные воспоминания. Так, серьезной потерей я считаю отсутствие в книге очерков Константина Паустовского «Рассказ о народной медицине» («Литературная газета», 1 мая 1960 года) и Андрея Тарковского «Учитель» («Советское кино», 12 сентября 1964 года). Тут дело вовсе не в «погоне за знаменитостями». Наша общая забота — исчерпывающая полнота, энциклопедичность мемуарных коллективных изданий, а надо ли доказывать, что читатель такой книги, как эта, не просто имел право, а должен был знать то, что запомнили и рассказали о Довженко Паустовский и Тарковский.

К числу интереснейших воспоминаний, вошедших в сборник «Пламенная жизнь», следует отнести очерки Миколы Бажана, Юрия Яновского, Остапа Вишни, фрагменты из этюда «Довженко» Юрия Смолича, а также заметки красного директора Одесской кинофабрики Павло Нечеса. Эти материалы, кстати сказать, убедительно подтверждают, а во многом и дополняют «украинские» главы из известной книги А. Марьямова о Довженко*. Да и сам А. Марьямов в очерке «Дороги» проливает свет на такие детали и факты, которые в его талантливой книге освещения не получили. Так, например, исследователю проблемы «Довженко и театр» будет весьма интересно узнать, что Лесь Курбас предлагал Довженко поставить на сцене своего знаменитого театра «Березіль» комедию. Это было как раз в то время, когда Александр Петрович уже стал автором кинокомедии

* А. М а р ь я м о в. Александр Довженко, ЖЗЛ. «Молодая гвардия», 1968.

«Ягодка любви». Марьямов по памяти приводит слова Довженко о Курбасе: «Не думаю, что мы смогли бы работать вместе, в одном театре. И вообще театр — это не для меня. Ну, пьесу, может, когда-нибудь напишу» (стр. 191). Мы знаем, как оправдались в дальнейшем эти довженковские слова.

Известно, что все основные фильмы Довженко вышли на экран до войны. Тем не менее, считать его художником довоенной эпохи, режиссером, расцвет которого целиком пал на 30-е годы, было бы неверно. Ведь как раз в годы Великой Отечественной войны раскрылся в полной мере замечательный публицистический дар Довженко, а затем он создал такие замечательные произведения, как фильм «Мичурин» и сценарии, впоследствии воплощенные на экране Ю. И. Солнцевой.

Девять воспоминаний, помещенных в сборнике «Пламенная жизнь»— писателей С. И. Воскрекасенко, А. И. Шияна, Д. М. Косарика, журналиста Л. А. Коробова, операторов В. В. Микоши, В. И. Орлянкина, А. Г. Кричевского, начальника отдела кадров Украинского штаба партизанского движения Л. П. Дрожжина,— повествуют о Довженко-фронтовике и содержат не только наблюдения над литературной и режиссерской работой Александра Петровича, но и яркие свидетельства завоеванного им в те годы авторитета — человеческого и боевого.

Человеческая память несовершенна — и на дела и на слова тем более. Можно ли ей доверять, можно ли исследователю цитировать слова художника, опираясь на воспоминания, в которых эти слова приведены? Эти вопросы всегда задавали себе историки и критики. Применительно к довженковедению можно сказать смело — мемуаристы, когда они вспоминают слова Довженко, чаще всего заслуживают доверия: они пронесли их сквозь годы в своем любящем сердце. Довженковские тексты ведь так ярки и своеобычны, что как бы впечатываются в память. Благодаря своей искрометности, поэтичности и задушевности они навсегда остались с теми, кому на долю выпала удача услышать их из уст самого Александра Петровича.

И то, что будущий исследователь темы «Довженко и операторское искусство» теперь, после выхода в свет книги «Пламенная жизнь», не пройдет мимо очерка Валентина Орлянкина «Пять кадров войны», представляется мне только закономерным. В этом очерке Орлянкин по памяти процитировал прекрасные слова Александра Петровича, обращенные к рыцарям фронтовой кинокамеры: «...В кадре должна жить правда войны, горе народное, труд нашего солдата, кровь, пролитая им за свою землю,— солдата, который в поту, в грязи, в жертвах завоевал победу своей Родины. Снимайте слезы детей, стариков, женщин — великомучениц земли Советской, разоренной черною силой коричневых захватчиков. Пусть солдат отвоевал для нашей женщины лишь кучку кирпичей от ее хаты, голую трубу да подсолнечник на огороде, который чудом уцелел в стальном вихре. Ей пока и этого достаточно. Благодарная ему, благословляя его еще на долгий путь к победе, она уже завтра впряжется вместо вола, украденного немцами, в тяжелые лямки плуга и поднимет землю свою, чтоб родились на ней хлеб и радость...» (стр. 504).

Блистательный текст! Довженковская интонация, которую легко угадает читатель, знакомый с «Повестью пламенных лет», «Украиной в огне», дикторскими текстами документальных фильмов «Битва за нашу Советскую Украину» и «Победа на правобережной Украине», ощущается здесь в каждой речевой фигуре. А главное — это его мысли, его чувства, его публицистическая страстность, его эстетический урок.

Владимир Денисенко в очерке «Щедрость» процитировал по памяти другие замечательные довженковские слова: «Знаете, что такое Москва? Это грандиозная антенна, которая посылает неимоверной силы импульсы во все стороны света. Москва всех волнует, хотя и по-разному» (стр. 649). И таких примеров можно было бы привести немало. Речь Довженко стремятся передать многие

авторы коллективного сборника: она им нужна то для создания атмосферы разговора, то для сюжета очерка, если таковой имеется, то для того, чтобы передать отношение мастера к тому или иному человеку или явлению. Но особенно ценно для нас зафиксированное и сохраненное во многих мемуарах афористическое богатство, столь характерное для довженковской речи, те крылатые слова, концентрат продуманного и прочувствованного, которым всегда поражала слушателя беседа Александра Петровича. «В искусстве нужно вести бой, а не маневры» (стр. 617). Это же было сказано отнюдь не только о батальных лентах! Или: «Циолковский всегда жил где-то между орбитами Марса и Юпитера и лишь время от времени залетал в Калугу» (стр. 620). И это тоже — не только о Циолковском. «Всю жизнь играйте этюд на интеллигентность» (стр. 630). Думаю, что и здесь речь идет не только о людях актерской профессии, а о человеке вообще, о нашем советском — в первую очередь.

О послевоенном периоде в творчестве Довженко свидетельствуют воспоминания С. Т. Коненкова, М. С. Сарьяна, Л. В. Косматова, М. И. Жарова, М. Л. Нагнибеды, П. В. Русанова, А. М. Пидсухи, В. О. Перцова, В. Б. Шкловского, С. П. Урусевского, К. Л. Зелинского, Г. Н. Чухрая, Б. Ф. Андреева, М. И. Царева, Б. Н. Ливанова, Г. А. Белова. Они, как и мемуары многих других видных писателей, артистов, искусствоведов, композиторов, являются выражением любви и благодарности к личности и дарованиям Довженко, встречи с которым оставили в душе у каждого из авторов неизгладимый след на всю последующую жизнь.

Остановимся на двух воспоминаниях: художника Мартироса Сарьяна и кинорежиссера Хаджи Ахмара. Армянин и узбек, разделенные тысячами километров, говорят и о душевной щедрости Довженко и о том, что его сердце всегда было открыто особенно для людей искусства, в творчестве которых получал наиболее яркое воплощение национальный характер — любой республики Советского Союза. Мартирос Сарьян с удивлением и радостью отмечает, как хорошо знал культуру и искусство его родины Довженко: «Как всегда, разговаривали мы об Армении и Украине. Сын братского украинского народа, он хорошо знал художников и актеров Армении, мог часами рассказывать о каждой из названных мною картин или выставок. Как прекрасный знаток, говорил он об архитектуре новых городов, об образах, которые нарождались на полотнах армянских художников. Его проникновенность и точность всегда поражали меня» (стр. 647).

Узбек Хаджи Ахмар вспоминает о своих однокашниках — вгиковцах, учениках Довженко. В своем очерке Ахмар подарил нам еще одну примечательную довженковскую фразу: в ответ на вопрос, о чем он сейчас мечтает, Довженко ответил спросившему его студенту: «Я живу шестидесятыми годами, когда увижу полеты первых космонавтов и... первые ваши фильмы» (стр. 628). Тогда шел всего лишь 1956 год! Мир тогда еще не слышал даже сигналов первого советского спутника Земли, а довженковские ученики делали лишь первые шаги на пути в большое киноискусство.

Но Довженко уже с л ы ш а л приближение космической эры и отчетливо провидел грядущий расцвет советской многонациональной кинематографии.

Уже просматривая оглавление, невольно обращаешь внимание на тот немаловажный факт, что окружение Довженко вовсе не состояло только из деятелей культуры и науки.

Довженко всегда и во всем был подлинно демократичен и прост. Его не только как художника, но и как человека безгранично волновал духовный образ, внутренний мир п р о с т о г о советского человека. На фронтовых дорогах он нашел своего сержанта Орлюка, в украинских селах — комсомольца селькора Василя, в дальневосточной тайге — охотника Глушака, на строительстве Днепростроя — селюка Ивана, именем которого назвал фильм, на строительстве нового моря — многочисленных героев своей последней, так и не завершенной им картины.

Мне посчастливилось бывать в Сосницах, на родине Александра Петровича, как раз в те дни, когда там гостила Юлия Ипполитовна Солнцева, и я своими глазами видел, как рады были ее приезду довженковские соседи, которые любят и помнят своего Сашко, хотя не все его фильмы смотрели и уж, конечно, не в полном объеме представляют себе его литературное наследие. Для них он — просто родной человек, друг, сосед, товарищ, щедрый, отзывчивый и веселый человек; они им не только гордятся, а и любят как своего земляка и друга.

Сборник снабжен примечаниями, правда, развернутыми не так полно и широко, как хотелось бы. Например, желательно было бы указать, в какое время и где встречался с тем или иным человеком Довженко, так как из текста воспоминаний это не всегда понятно. Например, в книге наряду с известными писателями, режиссерами, актерами мы встречаем воспоминания С. Литовчика, которые сопровождаются более чем скромным пояснением: Степан Литовчик, сосед семьи Довженко.

Всего две странички написал Степан Литовчик — о деде Довженко, о его отце (Литовчик 1885 года рождения, ему скоро исполнится 90 лет). И не писатель он вовсе, но как ярко проступает в его строках народная мудрость, своеобычность языка! Даже стиль его чем-то напоминает стиль «Зачарованной Десны»... Вот где истоки довженковского таланта — не только в зоревых вечерах на Десне, а и в языке его земляков! Воспоминания людей, неискушенных в литературном мастерстве, написаны зачастую как хорошая проза. Это относится к воспоминаниям двоюродной сестры Александра Петровича Надежде Коломиец, учителей Ирины Коваль и Якима Кривко, строителей нового моря. Видно, талант и обаяние личности Довженко оказали на них такое влияние, что вызвали к жизни слова яркие, наилучшим образом отвечающие теме.

В сборнике представлены также воспоминания заместителя Председателя Совета Министров УССР С. М. Андрианова и министра энергетики СССР П. С. Непорожнего, бурового мастера на строительстве Каховской ГЭС И. Г. Новикова, комсорга Любимовского карьера на строительстве нового моря В. Д. Рудницкого. Эти материалы значительно дополняют и расширяют наше представление о периоде работы Довженко над своим последним сценарием. Так же, как и фронтовых друзей Александра Петровича, новых его товарищей, участников гигантских работ на Каховке в нем привлекали прежде всего этические качества, та щедрость, с которой он вел всех, с кем близко соприкасался, на вершины своего творческого духа. В то время молодой бетонщик, а ныне Герой Социалистического Труда Серафим Никулин с гордостью говорит о Довженко: «На Каховском строительстве Довженко для меня был образцом подтянутости и какой-то вечной молодости. Довженко... человек молодой не годами, а своим дерзающим характером. Он был настоящим Человеком с большой буквы. Он был учителем людей...» (стр. 574).

Своеобразным апофеозом народной любви к Довженко можно считать воспоминания учителя Степана Самсоненко —«В Яреськах над Пселом». Это те самые Яреськи, в которых снимались «Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Иван», «Щорс», те самые Яреськи, которые Довженко шутливо называл штабом украинского кино. Удивительная судьба у этого села! В самом деле, есть ли на земле еще какое-нибудь село, где целое поколение крестьян не просто снялось в нескольких фильмах, навсегда вписанных в историю мировой кинематографии, а как бы стало соавтором великого автора этих фильмов?!

С. Самсоненко вспоминает: «Однажды Довженко сказал, что в Яреськах люди уже подготовлены, я их знаю, а они — меня. Тут все — от старого до малого — мои артисты» (стр. 331).

А оказалось, что не только артисты, а и близкие, родные братья и сестры Довженко по духу. Характерен с этой точки зрения такой эпизод. До сих пор считалось, что и И. Золотоверхова и Г. Коновалов выявили в альбоме «Довженко-художник» все основ-

ные живописные и графические работы мастера. И вдруг оказывается, что есть еще один портрет! Самсоненко пишет: «У учителей-пенсионеров Павла Федоровича и Екатерины Матвеевны Чуб-Величко в комнате на видном месте висит обрамленный вышитым рушником портрет молодой красивой девушки, и на нем в уголке подпись автора — А. Довженко. «Это портрет нашей дочурки Алены, написанный Александром Петровичем,— поясняют родители.— Был у нас еще портрет младшей дочери, тоже довженковской работы, да, к сожалению, сгорел вместе с хатой накануне Отечественной войны». Оказывается, Довженко написал еще и портрет своего хозяина, у которого квартировал, Кости Корсуна, но то полотно порезали ножами оккупанты. В тяжкие времена нашествия яресьевцы вспоминали Довженко, его речи, его съемки, его задушевные беседы. Воспоминания придавали людям силы, укрепляли веру в победу. А когда над селом советский самолет разбросал листовки, то все в селе поверили, что это письма от Довженко. Ведь такие листочки чаще всего были без авторской подписи. «Так сложилась в Яреськах легенда о Довженко»,— завершает свои яркие и глубоко прочувствованные воспоминания Самсоненко (стр. 333 и 337).

Только что увидела свет хронобиография А. П. Довженко, составленная и прокомментированная Н. В. Куценко. Она носит скромное название «Страницы жизни и творчества А. П. Довженко»*, не претендуя тем самым на полноту охвата жизни и деятельности великого режиссера. Однако на самом деле работу Н. Куценко с полным основанием можно считать л е т о п и с ь ю. Да и сам Куценко, избравший принцип последовательного описания жизни Александра Петровича с обязательной ссылкой на документ, письмо, публикацию или цитату из мемуарных очерков, в том числе и из тех, что вошли в книгу «Пламенная жизнь», с полным правом мог бы стать одним из авторов рецензируемого сборника. С Довженко он впервые встретился в 1942 году в Урюпинске, и эта случайная встреча определила всю его последующую жизнь. Всем сердцем полюбив Довженко и осознав масштабы его творческой личности, Куценко собрал огромный фактический материал, который сам, по великой своей скромности, считает всего лишь базой для научной биографии Александра Петровича. Хронобиография, о которой мы только что упомянули, явилась не только первым зримым итогом его многолетней работы, но и первым подступом к такой биографии.

В настоящее время в Москве параллельно готовятся два издания: сборник «Пламенная жизнь» и книга Н. В. Куценко. Они взаимно дополняют друг друга — лапидарная и подробная летопись и яркие, эмоциональные воспоминания. Первые киевские издания явились для них премьерой, а премьера, как известно, пробный камень, который выявляет как плюсы, так и минусы. И если самое главное пожелание московскому изданию сборника воспоминаний — по возможности расширить круг авторов и тщательнее подготовить раздел «Коротко об авторах», то летопись Куценко нуждается в усилении заключительного раздела, который условно можно было бы назвать «Довженко — наш современник». В этом разделе необходимо сказать о всех наиболее важных мерах, предпринятых после смерти Александра Петровича для увековечивания его памяти, о выходе на экраны восстановленных фильмов, об издании сочинений, праздновании юбилеев и т. д.

Заговорить о летописи в этой рецензии на сборник «Пламенная жизнь» нам показалось целесообразным еще и потому, что тем, кто сейчас работает над русским изданием книги «Пламенная жизнь», полезно было бы учесть все то ценное, что есть в работе Куценко. Русское издание книги «Пламенная жизнь» следовало бы дополнить, например, такими, мемуарами, упоминаемыми в летописи Куценко, как мемуары Ю. И. Солнцевой, композитора Д. Л. Клебанова, художника Василия Касияна, режиссера и скульптора И. П. Кавалеридзе, журналиста А. Палея,

* М. В. К у ц е н к о. Сторінки життя і творчості Олександра Довженка. Київ, «Дніпро», 1975.

режиссера В. Левина, бывшего ассистентом Довженко на фильме «Прощай, Америка!». Убежден, что их статьи и очерки наряду с теми, о которых я уже писал выше, еще больше расширили бы наши представления о многогранной личности Довженко. Естественно, может встать вопрос об объеме будущей книги — нельзя же увеличивать ее листаж до бесконечности? Но тут на помощь издателям может прийти принцип сокращения текста. Иные очерки можно было сократить за счет некоторых второстепенных деталей и слишком тщательного прописывания исторического фона, что совершенно необходимо в книге об Александре Довженко, но вовсе не обязательно в каждом очерке, ему посвященном.

Итак, довженковедение продолжается. Мемуаристы и историки, источниковеды «дописывают» книгу жизни Александра Довженко. Исследователи и теоретики увлеченно и пристально работают над прояснением неизведанного и сводят воедино уже открытые острова на карте жизни мастера в единый материк познанного.

В кинематографе Ю. И. Солнцева завершила создание кинодовженкианы, восстановив все режиссерские работы автора «Земли». Издатели и архивисты вводят в научный оборот и адресуют широкому читателю все новые и новые материалы и издания.

Александр Петрович сказал однажды, что Сергей Эйзенштейн, творчество которого он очень ценил, как человек был выше своих картин. Эти слова в определенной мере применимы и к самому Довженко: он ведь тоже был не только режиссером, а и выдающимся мыслителем, теоретиком, мастером украинской прозы. В работах об эстетических взглядах обычно всегда упоминаются его рассуждения о двух кистях — малой и большой: малой выписываются ресницы, большой — земля и небо. Каждый мемуарист, участник сборника «Пламенная жизнь» внес свой штрих в тот коллективный портрет мастера, который пишет Время. И одни из них пользуются широкой кистью, другие — малой. И это вполне понятно: тема, материал так велики, так многообразны, что неожиданные ракурсы не раз откроются перед нами, когда мы увидим Довженко через призму воспоминаний еще какого-то талантливого мемуариста или через исследования биографа и критика. И тогда окажется, что по-новому осветится и выступит на крупном плане то, что до сих пор казалось незначительной, а возможно, и случайной деталью.

От порога обычной хаты (хатоньки, как называл ее Довженко), расположенной на окраине уездного городка, великая эпоха и великий талант подняли Александра Довженко на такую высоту, с которой он одним из первых увидел нашу древнюю и прекрасную Землю из космических далей, оттуда, откуда ее впервые увидел Юрий Гагарин. Не так ли и сейчас при активном соучастии многих влюбленных в его талант величаво и неотступно восходит в свой зенит солнце автора «Земли»?

Григорий Рошаль

Во имя лучшего...

С Юлией Ипполитовной Солнцевой я встретился впервые на Одесской киностудии, куда приехал в качестве режиссера, после трех поставленных мною картин («Господа Скотинины», «Его превосходительство», «Саламандра»). Я пригласил Юлию Ипполитовну для исполнения одной из главных ролей в моей картине «Две женщины». Пригласил я ее потому, что, как мне казалось, образ героини совпадал с характером Юлии Солнцевой. И я не ошибся. Воля, прямота, резкость и преданность — именно эти черты доминировали в образе героини фильма Крекшиной и в характере Солнцевой.

В процессе работы я довольно быстро понял, что это не только большая актриса, не только красивая женщина, но и поистине прирожденный кинематографист, умеющий своеобразно оценивать явления кино.

Ее характер, сложившийся еще в те далекие годы, по сути, не изменился до сих пор — она умеет дружить, точно определяя свой путь между людьми, умеет отбрасывать то, что кажется ей лишним и мешающим. И здесь она может быть и неприступной, и категоричной, и непреклонной, но в то же время какой ласковой, улыбчивой, милой она бывает, когда ее сердце раскрывается друзьям.

В те годы фантастический взлет Солнцевой был похож на рождение кинозвезды. Успех был огромен. Обаяние ее было так велико, что о ней складывались легенды. Аэлита Солнцевой — властная, необыкновенно красивая — потрясала воображение зрителей. «Папиросница от Моссельпрома» — милая девочка в реалистическом супербытовом фильме была совсем иная — очень простая и хорошо всем знакомая, из жизни.

Познакомила меня с Довженко Солнцева. Мне никогда не забыть первой нашей встречи в кафе на Театральной площади, в один, столь редкий для Киева пасмурный день, когда даже накрапывал дождь, но нам было не до него. Мы с жаром обсуждали картины Эйзенштейна, картины, созданные самим Довженко, мои картины; говорили о дорогом нам операторе Козловском, который снял мою картину «Господа Скотинины», картину Довженко «Сумка дипкурьера». Это было время яростной и несправедливой критики безмерно понравившейся мне картины «Арсенал». После «Звенигоры», первого фильма Довженко, привлекшего внимание зрителей, «Арсенал» был даже не скачком, а взлетом. Споры об «Арсенале» вызывали тоску и негодование у Александра Петровича.

А дальше был фильм «Земля»... В «Земле» Солнцева снималась, и ее образ всем хорошо запомнился.

Во время пребывания Довженко в Одессе мы встречались почти ежедневно в нашем номере Лондонской гостиницы. И всегда эти встречи, незабываемые до сих пор, были посвящены литературным чтениям, спорам, которые доходили до апогея, схватки были отчаянными. В нашей группе постоянно присутствовали режиссер В. Строева, сейчас народная артистка РСФСР, а тогда еще совсем юная, имеющая за плечами только одну картину «Право отцов», режиссер и сценарист Марьян, оператор Демуцкий, художник Шпинель. Часто на наших встречах бывали молодые поэты Украины, среди них и Рыльский. Солнцева, как всегда, была резка и точна, но, право же, резкость ее не огорчала. В то время только что издали Хлебникова, и интерес к нему у Довженко и Солнцевой был огромный.

Впоследствии Солнцева и Довженко работали на «Мосфильме». Боже мой, как удиви-

тельно было то, что задумали и осуществили Фадеев, Довженко, Солнцева, поставив свой замечательный фильм «Аэроград»! Этот фильм имеет для меня особое значение. «Аэроград» появился в результате длительных путешествий по тайге, по дебрям, по глухомани, по дорогам Дерсу Узала. Солнцева мужественно прошла весь этот путь, все эти сотни километров дорог. Аэрограду быть, говорил этот прекрасный фильм. И теперь уже есть такие города, жаль только, что не один из них еще не назван Аэроградом.

Поражала меня, однако, не только работоспособность, могучая и страстная убежденность в своем искусстве, поражала та удивительная атмосфера непрекращающегося творчества, которая сопутствовала всему облику дома, всему складу жизни Солнцевой и Довженко. Всегда их окружали замечательные люди, другом их был Маяковский, великий актер Бучма, Мухина, Коненков, Ливанов, Козловский, до самых последних дней дружил с ними Рыльский и другие. Всех этих людей умела свести, соединить воедино Юлия Ипполитовна Солнцева. Атмосфера художественной полнокровности, творческой непреклонности была свойственна этому дому. Такая атмосфера сохранилась в этом доме и после того, как Александр Петрович покинул землю и ушел в бессмертие. И казалось тогда, прервалась нить творчества и задуманное уже никогда не будет осуществлено, но... Юлия Ипполитовна, осуществив ряд его замыслов, продлила его жизнь. Мне кажется, что в основном и главном Солнцевой удается продолжить дело Довженко. «Поэма о море», «Повесть пламенных лет», «Незабываемое», «Очарованная Десна» и блистательные «Золотые ворота» — вот список созданных ею, на основе сценариев Александра Петровича, фильмов. В каждой из этих картин (что бы ни говорили) бьется живое сердце Довженко, и в этом великая заслуга Юлии Ипполитовны Солнцевой.

В чем суть довженковской линии в искусстве? Все картины Довженко — это песни, песни о людях простых, светлых, идущих на любые испытания ради того, чтобы жизнь была прекрасней, чище, лучше. Во имя этого

лучшего погиб Василь в «Земле», во имя этого лучшего воевал Щорс, во имя этого лучшего утверждалась на земле «Поэма о море», и во имя этого лучшего учит своих детей герой фильма «Такие высокие горы».

Огромная работа проделана Юлией Ипполитовной по изданию всех трудов Довженко, его книг и сценариев. Выставки, симпозиумы — все это связано с ее неустанным трудом, с ее удивления достойной самоотдачей.

Хочется в дни юбилея выразить Юлии Ипполитовне нашу глубокую благодарность за продолжение дела Довженко, за ее самостоятельную режиссерскую деятельность и пожелать ей долгих лет здравствования и неослабевающих сил для большого киноискусства, во имя утверждения образа нашего человека, советского человека на земле.

М. Щатерникова

«Синие воротнички» глазами Голливуда

Социальные мифы о рабочем классе в кино США

Экономический кризис 1929 года в Соединенных Штатах был крупнейшим потрясением для нации — может быть, более серьезным, чем обе мировые войны — и надолго оставил болезненный след в ее общественном сознании. Но 30-е годы стали не только «черным» десятилетием страны. Это было и «красное» десятилетие. Катастрофа особенно резко разобличила антинародную сущность капитализма, и трудовая Америка ответила на кризис массовым движением протеста, объединением своих сил, подъемом классовой борьбы.

Прошло сорок лет, и США снова охвачены кризисом, который все чаще сравнивают с «великой депрессией» 30-х годов. И снова попытки правящего класса уйти от ответственности и переложить основное бремя тягот на плечи народа встречают все более решительный отпор трудовых масс.

Анализируя современную кризисную ситуацию в капиталистическом мире, Л. И. Брежнев сказал в Отчетном докладе на XXV съезде КПСС:

«Рабочий класс отвечает на это по-пролетарски, усилением борьбы против крупного капитала — главного виновника социальных бедствий. Забастовочная борьба, в которой участвуют самые различные слои трудового населения, достигла наивысшего в последние десятилетия уровня. Возросли сила и авторитет рабочего класса, поднялась его роль как авангарда в борьбе за интересы трудящихся, подлинные интересы нации».

Эта оценка относится и к ситуации в Соединенных Штатах.

Повышение боевой активности трудящихся масс, ощутимый сдвиг влево в умонастроениях рядовых американцев не могли не дать знать о себе и в области культуры и искусства, в том числе кинематографа. Сегодня все яснее становится, что единого американского кино не существует. Все резче проступают в нем две полярные тенденции, все громче заявляют о себе элементы демократической, антибуржуазной культуры.

О зрелости прогрессивного течения в кино США говорить еще рано. Пока что оно представлено немногими фильмами, в основном документальными, снятыми на узкой пленке. Материальные его возможности весьма ограниченны. Группы деятелей кино, открыто противопоставляющие себя Голливуду, разрозненны и малочисленны. Но их антиголливудская направленность отличается от позиции «подпольного» кинематографа, почти двадцать лет назад пытавшегося создать «Новое Американское Кино». «Подпольный» фильм прежде всего хотел эпатировать. Его отрицание Голливуда нередко сводилось к чисто формальным экспериментам, к разрушению «традиционного» языка кино. Протест против лжи, условностей, «запретных тем» иногда оборачивался всего-навсего «смелым» изображением секса на экране, граничившим с порнографией. «Новое Американское Кино» дало несколько талантливых картин, показывавших изнанку американского образа жизни,— «На Бауэри» Л. Рогозина, «Тени» Д. Кассавитиса, «Связной» и «Холодный мир» Ш. Кларк, «Гауптвахта» братьев Мекас — но в целом лицо направления определялось не ими.

Современное «радикальное кино» США гораздо более серьезно. Оно сознает себя участником социальной борьбы на стороне трудовых масс,

Оно видит свою миссию в том, чтобы пробудить в рядовом зрителе интерес к острым общественным проблемам, помочь ему разобраться в них и даже служить ему руководством к действию. И потому оно настойчиво пробивается к этому зрителю: старается говорить ясно и просто на близкие ему темы, ищет путей некоммерческого проката, используя для этого киноустановки в студенческих городках, профсоюзных ячейках, даже в церквях. Одна из самых важных черт «радикального кино» — то, что в нем отразился поворот к сближению «левых» сил Америки (борцов за права национальных меньшинств, студенчества, прогрессивной интеллигенции) с рабочим классом. Все чаще появляется в его фильмах тема борьбы пролетариата против эксплуатации, расизма, социальной несправедливости. Иногда кинематографисты вступают в прямое сотрудничество с рабочими организациями и рассматривают свою работу как часть их боевой деятельности. В таких фильмах разоблачается не только миф о благополучии и процветании рабочего класса США. Они опрокидывают и ложное представление о его инертности, пассивности, показывая, как растет его классовое самосознание, как формируются его организации, как завоевывают все большее доверие в рабочей среде идеи марксизма.

Мужество тех, кто хочет сказать правду о положении трудового человека Америки и поставить свои фильмы на службу его борьбе, вызывает особое уважение, когда представляешь себе, против какой гигантской, хорошо отлаженной машины буржуазного кинематографа они выступают.

В США широко распространено представление о так называемом «плюрализме средств массовой информации», среди которых кино занимает одно из ведущих мест. Однако образ «mass media» как бурлящего котла противоречий и споров, в ходе которых самые разные точки зрения якобы получают одинаково беспристрастное и объктивное освещение, не соответствует действительности.

Трезво мыслящим исследователям в самой Америке удается за пестротой общей картины разглядеть главное: единую и вполне определенную направленность воздействия на массового зрителя. Это однообразие, как пишет профессор Калифорнийского университета Г. Шиллер в книге «Манипуляторы умами», проистекает из «идентичности интересов — материальных и идеологических — владельцев собственности (в данном случае частных владельцев средств коммуникации), а также из монополистического характера индустрии коммуникаций в целом»*.

Огромные масштабы американской кинопромышленности, такие черты кино США, как многожанровость, яркая зрелищность, техничность, высокий профессионализм, быстрая реакция на текущие события и умение использовать интерес публики к этим событиям, будь то полеты в космос, перипетии внутриполитической борьбы или очередная сенсация преступного мира,— все это создает впечатление разноплановости и многогранности. Однако в идейном отношении Голливуд весьма далек от плюрализма. Его неизменная позиция апологии и защиты буржуазного строя особенно наглядно обнаруживается в трактовке проблем, так или иначе затрагивающих саму суть капиталистических общественных отношений. В их числе, пожалуй, первое место занимает изображение на экране рабочего класса и условий его существования.

Американский кинематограф обладает особым умением создавать человеческие образы, вызывающие зрительские симпатии и в той или иной мере воплощающие идеалы американизма. Но при изучении истории кино США прежде всего бросается в глаза, что человек труда, и особенно промышленный рабочий, не входит в «номенклатуру» киногероев. Голливуд словно не доверяет ему выполнять миссию, возложенную на ковбоя и шерифа, гангстера и полицейского, бизнесмена и политика, священника и спортсмена, военного и журналиста. Еще в 1955 году Жорж Садуль писал, что среди центральных персонажей четырехсот фильмов, составлявших в то время ежегодную продукцию США, можно обнару-

* Herbert J. Schiller. The Mind Managers. Boston, 1973. Цит. «США: экономика, идеология», 1974, № 9, стр. 89.

жить людей самых неожиданных профессий, вплоть до дрессировщиков крокодилов, кроме единственной — рабочего. Тогда же марксистский исследователь американского кино Джон Говард Лоусон отмечал: «Неписаный закон Голливуда гласит, что только жизнь высших и средних классов может служить подходящей темой для постановки фильмов, а рабочие должны появляться на экране только в подсобных или комических ролях»*.

С тех пор прошло два десятилетия. Новая прогрессивная кинокритика США свидетельствует, что и сегодня положение остается прежним.

«Персонажи из рабочего класса могут появляться и появляются в любых фильмах чаще всего как комические фигуры, гангстеры или слуги... У нас гораздо больше фильмов о люмпенпролетариате, чем о промышленном пролетариате»**,— писала летом 1974 года Джулия Лесэйдж, составитель фильмографии на «рабочую тему», помещенной в журнале «Джамп Кат» («Рваный монтаж»). С 20-х годов по нынешний день Д. Лесэйдж насчитала всего немногим более 60 картин о «синих воротничках», как именуют в США рабочий класс. Правда, составленный ею список не отличается исчерпывающей полнотой — например, в него почему-то не вошли «Новые времена» Чаплина и «Как зелена была моя долина» Форда, не говоря о более мелких упущениях («Черный легион» А. Мэйо, «Джо» Д. Эвилдсена). Но даже если допустить, что фильмов вдвое больше, если вспомнить ранние ленты эпохи до первой мировой войны, картины Гриффита, мелодрамы времен «великой депрессии», все равно остается несомненным, что фильмы о пролетариате составляют весьма малый процент всей кинопродукции Америки.

Отсутствие интереса к рабочей тематике прежде всего объясняется тем, что при обращении к ней Голливуд вынужден был бы затронуть «опасную» область отношений между рабочими и хозяевами. Если во многих «социальных» голливудских фильмах классовые противоречия отражены косвенно или замаскированно как «внеклассовые» столкновения между преступником и полицией, ковбоем и индейцем, одиночкой и обществом, то, затронув рабочую проблематику, о них пришлось бы говорить впрямую и называть вещи своими именами. «Основной конфликт в нашем обществе — это конфликт между рабочим классом и высшими классами из-за контроля над средствами производства. Большинство художников не выражает этот основной конфликт или не может прямо признать его реальность»,— пишут современные кинокритики Джудит и Джон Гесс*.

Не случайно фильмы о героях и мучениках американского рабочего движения Сакко и Ванцетти и Джо Хилле поставлены не в США, а в Италии и Швеции. Так же не случайно, что американское кино вообще избегает показывать забастовочную борьбу, а тем более — показывать ее как борьбу справедливую и отдавать должное мужеству ее участников.

Исторически сложилось так, что забастовка стала главным оружием американского пролетариата в классовой борьбе. В 30-е годы рабочим удалось добиться принятия закона о легальности стачек. Однако правящий класс, декларируя на словах уважение к праву на забастовку, делает все от него зависящее, чтобы свести это право на нет. Законы Тафта-Хартли (1947) и Лэндрама-Гриффина (1959), «дополнив» первоначальное законодательство антирабочими пунктами, чрезвычайно сузили легальные возможности борьбы трудящихся. Опираясь на консервативную верхушку профсоюзов, предприниматели ищут все новые способы покончить со стачками, ослабить их размах. В 1962 году Б. Голдуотер, бывший тогда сенатором от Аризоны, с полной серьезностью предлагал такую процедуру забастовочной борьбы: коллектив, решивший бастовать, обязан подать уведомление об этом за месяц. Затем рабочие должны обратиться в государственный орган — Национальный Совет по трудовым отношениям — с просьбой разрешить им провести тайное голосование по

* Г. Лоусон. Кинофильмы в борьбе идей. М., 1954, стр. 113.
** «Jump Cut», 1974, № 2, p. 15.

* «Jump Cut», 1974, № 2, p. 3.

вопросу о стачке. Если эта петиция будет поддержана 30 процентами рабочих и одобрена Советом, рабочие большинством голосов имеют право решать, стоит им бастовать или нет. Любую другую форму забастовки Голдуотер призывал считать противозаконной*.

В 1964 году с неменьшей серьезностью руководство крупнейшего профсоюзного объединения АФТ-КПП дало благословение на эксперимент в поисках более «прогрессивных» способов улаживать конфликты между рабочими и хозяевами. Опыт должны были проводить на мебельном предприятии в городе Берне, штат Индиана. Проект состоял в следующем. Объявляется стачка, однако рабочие... продолжают трудиться. При этом они получают вдвое меньшую зарплату, а вторая половина их заработков откладывается в банк. Туда вносит «соответствующие отчисления» и компания. Если переговоры между «стачечниками» и хозяевами заканчиваются благополучно, рабочие получают свои деньги обратно. Если же конфликт обостряется и «стачка» затягивается, то деньги пропадают и поступают на коммунальные нужды. Этот поразительный по своему цинизму проект оправдывался заботой об экономике страны, которая не должна страдать от забастовок, и его предполагалось в случае успеха широко распространить как «положительный опыт»**.

При таком страхе перед забастовочным движением не удивительно, что фильмы, где стачки изображены честно, с пониманием и сочувствием, на всем протяжении истории кино США можно буквально пересчитать по пальцам. Это «Нетерпимость» Гриффита, поставленная 60 лет назад. Это «Как зелена была моя долина» и «Гроздья гнева» Форда, вышедшие на исходе 30-х годов. Они резко выделяются на фоне других голливудских фильмов, где забастовки показаны только с точки зрения предпринимателей. В 30-е годы, когда вся страна была охвачена яростной стачечной борьбой, Голливуд неизменно давал искаженное представление о ее причинах и целях. Например, в «Черной ярости» М. Кертиса (1935) стачка изображалась как результат провокации гангстеров, а отнюдь не как проявление воли рабочей массы. Эта сюжетная схема повторяется не в одном фильме. Симпатии авторов «Романа в Манхэттене» С. Робертса (1935) целиком отданы штрейкбрехеру, именно его действия изображены как самоотверженные и героические. Примером виртуознейшего использования «фигуры умолчания» до сих пор остается «В порту» Э. Казана (1953). Фильм сделан на основе фактических событий в нью-йоркских доках, где несколько месяцев шла многотысячная забастовка портовиков. Однако фильм, искусно препарируя документальный материал, отсекает из сюжета все, что касается классовой борьбы. Не упоминая о забастовке ни единым словом, он подменяет классовый конфликт столкновением между гангстерами, проникшими в руководство профсоюза, и одиночкой докером.

Появление же на экране бастующего рабочего как подлинного героя вызывает активное неприятие и протест со стороны Голливуда. В 1953 году на экраны вышел фильм «Соль земли». Он был поставлен на средства шахтерского профсоюза, незадолго до того исключенного из Конгресса производственных профсоюзов по обвинению в том, что у его руководства стоят коммунисты. Сценарист М. Уилсон и режиссер Г. Биберман принадлежали к тем, кто был занесен в «черные списки» Голливуда. И производство картины и выход ее в свет проходили при резком противодействии и обструкции реакционных сил — от хозяев рудников до хозяев крупнейших кинофирм. В фильме, созданном на документальной основе — истории забастовки горняков в штате Нью-Мексико,— сыгранном в основном непрофессионалами, самими шахтерами, возникал образ рабочего человека, неожиданный и непривычный для американского кино. Не идеализируя своих героев, не скрывая их слабостей, картина показывала, как в ходе борьбы проявляются и крепнут их лучшие человеческие качества — мужество, чувство собственного достоинства, гуманность. Тру-

*«The Reference Shelf. American Labor Today», vol. 37, № 5, N. Y. 1965,
** Op. cit.

довой народ представал в фильме истинной «солью земли», средоточием подлинных моральных ценностей. Но именно человечность, духовная красота и сила персонажей фильма и вызвали особое раздражение у буржуазной кинопрессы. Влиятельнейший критик Полина Кэйл выступила с гневной статьей, где писала: «Маркс предсказывал, что в прогнившем обществе деградирует и рабочий класс; сегодняшние «марксисты» принимают понятие прогнившего общества, но с этим у них сочетается странное представление об «угнетенных», избежавших заражения. Такая концепция, конечно, является не аналитической, а пропагандистской»*. П. Кэйл верно почувствовала, как сильно отличается «Соль земли» от стандартной кинопродукции, и забила тревогу, призывая рабочего зрителя вернуться в лоно Голливуда. «Если американские трудящиеся ищут отражения своих взглядов и верований, они найдут его в голливудских фильмах — ведь они сами помогли его туда поместить. Хотя голливудская версия и приукрашивает их жизнь, она отдает справедливую дань их мечтам»**. Устами критика говорила сама голливудская система, которая любой ценой пытается дискретидировать фильмы, где борющийся рабочий предстает положительным героем.

Маловероятно, что сами американские трудящиеся «помогли поместить» в голливудское кино и другой, характерный для него мотив — то, что современная прогрессивная кинокритика США называет темой «пораженчества» рабочего класса. Она, в частности, связана с изображением труда на экране и, через него, с оценкой места рабочего класса в социальной структуре страны.

В системе ценностей «американизма» труд занимает, на первый взгляд, почетное место. С 1894 года страна ежегодно отмечает День труда как общенациональный праздник. Нелишне, впрочем, отметить, что конгресс обосновал это решение не столько уважением к трудовым массам, сколько стремлением избежать их недовольства: «Пока трудящийся будет чувствовать, что он занимает почетное место в общей политике, он будет оставаться лояльным и верным гражданином*. Однако официальное признание ценности труда приходит в резкое противоречие с социально-психологическими установками, господствующими в американском обществе.

Известный американский экономист Торстейн Веблен (1857—1929), один из первых критиков буржуазной цивилизации США, обличал в своей «Теории делового предпринимательства» общество, в котором интересы бизнеса тормозят развитие экономики и препятствуют достижению общественного изобилия. Он зорко подметил, что в подобной «хищнической культуре» труд постепенно начинают связывать с представлением о подчинении хозяину, о слабости, а потому и уважение к нему уступает место пренебрежению. Этот взгляд на наемный физический труд как на нечто, недостойное «настоящего свободного человека», не только не исчез, но и укрепился в США в последующие десятилетия. В 1947 году был проведен широкий социологический опрос на тему сравнительной престижности профессий. Опрашиваемым предлагался список из 90 наименований. Их надо было расположить в порядке социальной значимости и дать им одну из пяти оценок — от «отлично» до «плохо». Все первые места заняли свободные профессии и предпринимательство. Профессия шахтера оказалась на 76, докера — на 80 месте из 90. Больше половины опрошенных дали этим занятиям оценку «ниже среднего» или «плохо»**. Подобное отношение к человеку труда так широко распространено в Америке, что кажется нормальным, чуть ли не единственно возможным. Существование альтернативы таким взглядам вызывает изумление и переворачивает представления, казавшиеся незыблемыми. Побывав в октябре 1974 года в СССР, один из руководителей Объединенного профсоюза горняков Луи Эн-

* P. Kael. I Lost It At The Movies, Boston — Toronto, 1965, p. 341.
** Op. cit., p. 331.

* Цит.: D. M. Young. Understanding Labor Problems, 1959, N. Y., p. 13.
** Сведения по: R. H. Hall. Occupations and the Social Structure. N. Jersey, 1969.

тал сказал по возвращении на родину: «Меня поразило больше всего то, что в Советском Союзе шахтер — на первом месте, он — самый почетный и уважаемый рабочий. В США шахтер находится почти в самом низу, после всех других специальностей»*.

Тем, что показ собственно трудового процесса — редчайшее явление на американском экране, Голливуд косвенно закрепляет в умах идею о непрестижности, неполноценности, малой социальной значимости рабочего класса. «Хотя бы в чисто зрелищном плане физический труд — более интересный предмет для кино, чем разговоры по телефону за письменным столом. Однако у нас в фильмах гораздо больше сцен, происходящих в конторах, чем на заводах, потому что считается, что власть находится в конторах, а потенциальная власть рабочих, которая проявляется, например, во время забастовки, обычно не показывается»**,— пишет Д. Лесэйдж. Голливуд избегает изображать людей, гордых своей принадлежностью к трудовой массе, своей огромной ролью в жизни страны и создании ее национальных богатств. Можно назвать, пожалуй, только один голливудский фильм, противостоящий этой господствующей тенденции. Это «Как зелена была моя долина» (1941) Ф. Дайна и Д. Форда. В появлении его сыграли роль не только личные творческие устремления крупнейшего мастера кино США Д. Форда, его неизменный интерес и уважение к человеку из народа. Сама история страны за предыдущее десятилетие, отмеченное потрясениями экономического кризиса, ростом классовых битв, широкого демократического сопротивления угрозе фашизма, выдвинула на авансцену трудящиеся массы и сделала возможным их появление на экране в качестве «положительного героя». Персонажи фильма — шахтеры — гордятся своей профессией, и эту гордость разделяют его авторы. Когда подростку из горняцкой семьи предоставляется возможность получить образование, он не использует ее, чтобы «выбиться в люди», а предпочитает после школы вернуться работать в шахту. Данн и Форд наделяют своих героев умом и красотой, силой и душевным благородством и подчеркивают, что эти качества органически присущи людям труда, рождены именно рабочей средой. Однако действие фильма происходит не в современной Форду Америке, а в Уэльсе конца прошлого века, и повесть об этих богатырях тела и духа окрашена ностальгической грустью, как воспоминание о давно прошедших и невозвратимых временах.

В голливудских картинах периода «Нового курса» зато с немалой активностью проводилась идея о том, что рабочий человек не имеет и не должен иметь классового самосознания. Сочувственно и с симпатией изображались рабочие, которые стремятся расстаться со своим положением. Психология собственника, мелкого буржуа, которой по воле авторов наделено множество персонажей из рабочей среды, тяга к накопительству, приобретательству, «независимому положению» выдавалась за естественную, характерную черту рабочего класса. Шахтер в «Черной ярости» (1935) мечтает о собственном клочке земли. Иммигрант из «Романа в Манхэттене» (1935) вынужден работать шофером такси, но ждет не дождется, когда сможет сделаться фермером. Карикатурный персонаж из «Девушки с 5-й авеню» Г. Ла Кава (1939), шофер, постоянно изливающий свою «классовую ненависть» на семью своего хозяина-богача и пугающий окружающих бессвязными тирадами о скором наступлении «диалектического материализма», мгновенно забывает о своей «революционности», едва женится на дочери хозяина и получает кругленькую сумму в наследство. В ответ на восторженную реплику тестя: «Да ты ведь теперь капиталист, Майкл!» — он самодовольно изрекает: «Я никогда не забуду своего пролетарского прошлого!» — и удаляется навстречу своему новому, «нормальному» существованию. Даже лучший сталевар в округе, забияка, хвастун и золотое сердце, «великолепный грубиян» Биг из одноименного фильма Д. Блайстоуна (1936) — человек, который гордится своей трудовой сноровкой, блаженно

* «США: экономика, политика, идеология», 1975, № 2, стр. 75
** «Jump Cut», 1974, № 2, p. 15.

улыбается в финале, завладев не только сердцем привлекательной вдовушки, но и доходным пансионом, который она содержит.

Та же тенденция сохраняется в силе и сегодня. В фильме 1970 года «Джо» Д. Эвилдсена мимолетный эпизод в заводском цехе введен лишь для того, чтобы мы услышали, как герой картины, высококвалифицированный рабочий, осыпает ругательствами свой станок. Зато перед своим новым знакомым, принадлежащим к «верхнему среднему классу», Джо хвастается тем, что, хотя он зарабатывает в восемь раз меньше своего собеседника, у него не только отложена изрядная сумма, но и куплены два земельных участка во Флориде....

Число фильмов о рабочем классе, созданных в Голливуде за последнее десятилетие, весьма невелико. Это, несомненно, связано с насаждающейся буржуазными социологами теорией «растворения», «исчезновения» пролетариата в послевоенной Америке, перехода его в «средний класс» в новую индустриальную эпоху. Неотвратимость ассимиляции классов в капиталистическом обществе так или иначе утверждается в таких широкоизвестных работах, как «Новое индустриальное общество» К. Гэлбрейта, «Одномерный человек» Г. Маркузе, «Потрясение будущего» О. Тоффлера. Из этого делается вывод, что рабочий класс не играет определяющей роли в жизни нации. Его рассматривают как нестабильную, тающую социальную группу. Его проблемы, трудности, специфически классовые интересы якобы носят преходящий характер. Кино «страны сплошного среднего класса» как бы получает право не замечать этих проблем — они будто бы автоматически, повинуясь ходу технического прогресса, исчезают по мере того, как светлеют «синие воротнички», превращаясь в белые.

Может быть, поэтому в фильмах 70-х годов по большей части можно обнаружить лишь отголоски рабочей темы, она иногда проходит в них как бы краем, стороной. Но если уж эта тема возникает, ее присутствие всегда не случайно, она разрабатывается весьма продуманно и вполне согласуется с социальными мифами, оправдывающими и защищающими буржуазный порядок вещей.

Теория интеграции рабочего класса в «средний» не подтверждается на практике. С 1960 по 1972 год число промышленных и транспортных рабочих США выросло на 5,7 млн. и составило 29,6 млн. человек*. Правда, рост той социальной группы, которую буржуазная статистика относит к «служащим», пресловутым «белым воротничкам», действительно обгоняет рост индустриального пролетариата. Но при анализе ее состава обнаруживается, что под служащими подразумеваются и работники торговли и сферы обслуживания, занятые, по сути, физическим трудом — носильщики и официанты, дворники и пожарные, домашняя прислуга и повара,— фактически являющиеся одним из отрядов пролетариата. «Объективный анализ данных бюро переписи населения,— пишет публицист Эндрю Левисон в газете «Вашингтон пост»,— приводит к выводу о том, что подлинная доля рабочего класса в населении страны составляет, вероятно, около 60—62 процентов... Таким образом, вся «послевоенная революция» — чистый вымысел социологов. При нынешних темпах роста рабочий класс останется большинством по крайней мере до наступления следующего столетия»**. Факты опровергают и утверждения о высоких доходах рабочего класса. Опираясь на данные Бюро трудовой статистики, тот же автор заключает, что в 1970 году «60 процентов рабочей Америки были бедняками или существовали на грани между бедностью и очень скромным промежуточным уровнем жизни»***. Если прибавить к этому рост безработицы и инфляции, несправедливое распределение налогов и равнодушие политиков к недостаткам рабочего законодательства, то придется признать, что специфические проблемы и трудности рабочего класса продолжают существовать и обостряться. Трудящиеся отвечают на них конкретными действиями: в первой

---

* «США: экономика, политика, идеология», 1975, № 10, стр. 25

** Цит.: «За рубежом», 1975, № 8, стр. 15.

*** Там же.

половине 60-х годов число забастовок составляло 3,6 тысяч, во второй — 5 тысяч по всей стране.

Рабочее движение внесло весомый вклад в общедемократическое движение протеста в США в 60-е годы, когда на поверхность прорвались глубочайшие противоречия «великого общества» и страну потрясли антивоенные демонстрации, походы бедняков, студенческие бунты, восстания в черных гетто. Естественно было ожидать, что в обстановке острого социально-политического кризиса Голливуд выступит со свой точкой зрения на происходящее.

В 1971 году молодой режиссер Майкл Ритчи поставил фильм «Кандидат», пафос которого заключался в призыве к восстановлению единства нации. Сюжет его основан на перипетиях предвыборной борьбы за место в сенате США между двумя кандидатами — республиканцем и демократом. Симпатии авторов безоговорочно отданы последнему. Сами они — и сценарист Джереми Ларнер (получивший за «Кандидата» премию «Оскар») и режиссер — были близки к верхам демократической партии. М. Ритчи одно время состоял в политическом штабе сенатора-демократа Джона Танни, друга Эдварда Кеннеди. В известной степени фильм сыграл роль пропагандистской акции, выступив на стороне демократов накануне президентских выборов 1972 года и создав яркий привлекательный образ молодого политического лидера — человека безукоризненной честности и огромного обаяния. В фильме была использована гигантская популярность таких крупных деятелей демократической партии, как братья Кеннеди, он как бы отдавал им дань памяти. Биография героя во многом перекликается с фактами их жизни: его отец — видный политик в отставке; окружение кандидата, его «мозговой трест», состоит из молодых, либерально настроенных интеллектуалов, наконец, решающую победу кандидат одерживает в телевизионной «дуэли» со своим противником (известно, какую большую роль сыграло телевидение в создании «имэджа» — публичного образа Джона Кеннеди). Превосходный актер Роберт Редфорд откровенно копирует Кеннеди в наружности и манерах.

Драматический конфликт фильма разворачивается по двум направлениям. Первое — поединок между героем, Биллом Мак-Кэем, и его противником, опытным политиком старой школы, сенатором-республиканцем. В ходе этого соперничества позиция республиканцев проявляется как жестокая, консервативная политика «твердой руки» и нежелания взглянуть в лицо наболевшим проблемам страны. Мак-Кэй же обнаруживает бóльшую терпимость и либерализм, большее понимание народа и сочувствие его трудностям — бедности, росту преступности, расовой дискриминации, кризису городов. Второй сюжетный ход составляет внутренняя борьба между героем и его штабом, который пытается создать своему кандидату слишком обтекаемый телевизионный «имэдж», сгладить резкость его высказываний. В этих эпизодах раскрывается человеческая сущность Мак-Кэя — его искренность, неравнодушие, безупречная прямота и честность.

В кульминационном эпизоде телевизионной «дуэли» Мак-Кэй побеждает и внутреннюю оппозицию — отбросив заготовленный текст речи, он делится вслух собственными мыслями — и соперника, который, стараясь отделаться ничего не значащими высокопарными фразами, рядом с Мак-Кэем обнаруживает свою несостоятельность.

Сосредоточив все внимание зрителя на личных, действительно привлекательных свойствах кандидата — непосредственности, откровенности, мужестве,— фильм, однако, гораздо меньше говорит об истинном содержании его политической платформы. Кампания кандидата проходит под расплывчатым лозунгом: «Мак-Кэй — это лучший путь». И хотя Мак-Кэй и вправду «называет по именам» многие социальные пороки Америки, в его программе с полной определенностью вырисовывается только одно: он прежде всего зовет своих избирателей к классовому миру и сотрудничеству.

С особой ясностью это обнаруживается во втором кульминационном эпизоде фильма —

встрече Мак-Кэя с рабочей аудиторией. Он занимает важное место в картине — на ее переломе, сразу после сцены на телевидении, когда уже ясно, что Мак-Кэй одержал победу в борьбе с противниками. Теперь он переходит к завоеванию союзников, утверждая свои положительные идеалы в программной речи — главном своем выступлении.

Не случайно эта речь обращена именно к рабочим. США — единственная из крупных капиталистических стран, где нет массовой левой партии. Реакционная профсоюзная верхушка в свое время немало постаралась, чтобы отвлечь рабочих от политической деятельности и передоверить их политическое представительство одной из буржуазных партий — демократической, за которую профсоюзы традиционно голосуют вот уже многие годы. Тем, что Мак-Кэй адресует самую важную из своих речей профсоюзам, авторы фильма выражают отношение демократов к рабочему классу как к одной из самых значительных сил, влияющих на исход выборов.

Эпизод начинается в гостиничном номере, где царит нервное ожидание... Кандидат опаздывает, а предвыборный митинг профсоюзных делегатов вот-вот должен открыться. Среди ожидающих — самодовольный хриплоголосый человек с неприятным плутовским лицом. Когда появляется Мак-Кэй, становится ясно, что задержался он намеренно. Это «жест невежливости» по отношению именно к этому человеку — председателю профсоюза, который должен представить кандидата избирателям. Мак-Кэй не подает профсоюзному лидеру руки, а на его слова, что они выступают за общее дело, отвечает грубостью, давая понять, что их союз — вынужденное и временное объединение. Поскольку зритель к этому моменту уже успел проникнуться симпатией к Мак-Кэю, а профлидер к тому же весьма антипатичен внешне, публика легко воспринимает его как «отрицательного персонажа» без дальнейших доказательств.

Такая трактовка образа профсоюзного деятеля имеет реальные основания. Известна шумная и яростная борьба, которую Роберт Кеннеди вел с коррумпированной верхушкой одного из крупных профсоюзов и которая закончилась тюремным приговором связанному с мафией профбоссу Джимми Хоффа. Р. Кеннеди описал эту борьбу в книге под гневным названием «Внутренний враг».

И все-таки с уверенностью можно сказать, что авторы фильма, изображая в невыгодном свете профсоюзного лидера, руководствовались не совсем беспристрастными соображениями. Профсоюзы, основной отряд организованного рабочего движения, далеко не принадлежат к числу «любимых» организаций буржуазии. Хотя правящий класс легко находит общий язык с их, по большей части, стоящей на реакционных позициях верхушкой, само по себе профсоюзное движение никогда не переставало внушать ему страх и подозрения, тем более в 60-е годы, когда недовольство рядовых членов профсоюзов действиями этой верхушки стало приобретать все более массовый характер. Отнюдь не из симпатии к рабочим, не из желания защитить их интересы средства массовой информации США каждый раз превращают любое неблагополучие и злоупотребления в профсоюзах в громкий скандал. Используется любой повод — по большей части, конечно, вполне реальный, — чтобы создать общее неблагоприятное впечатление о профсоюзах, дискредитировать их в глазах общественности. Прогрессивный публицист, сотрудник газеты «Дейли уорлд» Д. Моррис пишет в своей книге «Восстание в профсоюзах»: «Даже при реакционном руководстве профсоюзы — единственная защита и опора для рабочих, сталкивающихся с проблемами при капитализме»*. Эпизод же из фильма М. Ритчи подводит зрителя к мысли, что единственная опора для рабочих — отнюдь не профсоюзы, во главе которых стоят нечестные и неприятные карьеристы, а демократическая партия, руководимая такими безупречными деятелями, как Мак-Кэй. В этом смысле «Кандидат» продолжает знакомую голливудскую традицию изображения — вернее, искажения — профсоюзной борьбы на экране. Голливуд всегда, начиная с самых ран-

* G. Morris, Rebellion in the Unions, N.Y., 1971, p. 127.

них лент, прибегал именно к этой аргументации против профсоюзов — он представлял их руководителей в черном свете и тем самым компрометировал организованное рабочее движение как таковое. Вызывающий зрительские симпатии организатор профсоюза — абсолютно невозможный персонаж для голливудского фильма.

В глазах зрителя эпизод в гостинице как бы убирает председателя профсоюза с пути Мак-Кэя. И когда, очутившись на трибуне в огромном зале, заполненном рабочими, кандидат начинает речь, возникает ощущение особого доверия между оратором и слушателями, которым не нужно никаких посредников. Впервые в фильме за кадром начинает звучать тихая торжественная музыка. У внимающих кандидату рабочих серьезные, просветленные лица. И свет прожекторов образует вокруг головы оратора, снятого на очень крупном плане, золотистый нимб. Взаимное доверие и есть главная тема речи Мак-Кэя. Он обещает рабочим, что они будут «тонуть или выплывать вместе». Он понимает их проблемы — безработицу, голод, невозможность дать образование детям. И тут же — не говоря об этом прямо — объясняет слушателям, в чем их причина. Нельзя больше сбивать с толку людей, заявляет кандидат, натравливая черных на белых, старших на молодежь, бедных на — как он деликатно выражается — менее бедных. Смысл этих осторожных слов достаточно ясен: стоит избавиться от классовой розни, которая-де существует не в действительности, а лишь в умах людей, и к тому же внушена им кем-то со стороны, и дело пойдет на лад.

Путь классового мира и сотрудничества, путь либерального реформизма оказывается тем «лучшим путем», который фильм «Кандидат» предлагает рабочему классу.

Картина М. Ритчи принадлежит к открыто пропагандистскому кинематографу, который включает проблемы американского пролетариата в политический контекст. Но эти проблемы могут, на первый взгляд неожиданно, обозначиться и в фильмах совершенно иного толка.

В 1973 году на экраны вышел фильм режиссера Ламонта Джонсона «Последний американский герой». Его сюжет основан на биографии чемпиона автомобильных гонок Джуниора Джонсона, который выступает в фильме под более чем прозрачным именем Джуниор Джексон. Это история паренька из Аппалачского округа, который выучился виртуозно водить машину, потому что его отец промышлял незаконным изготовлением виски и Джуниору часто приходилось удирать по проселочным дорогам от полиции со своим запретным грузом. Затем — участие в первых соревнованиях, грубой ярмарочной потехе, где главное — искалечить машину противника. Арест отца вынуждает сына заняться спортом профессионально — надо зарабатывать деньги, чтобы внести залог в суд. А дальше — новые и новые гонки, победа за победой, ссоры непокорного молодого чемпиона с властным менеджером, пунктиром прочерченная любовная линия — и вот уже финальный стоп-кадр, где герой застывает с приветственно вскинутой рукой перед толпой репортеров.

Ни в сюжете, ни в характерах фильма нет особых открытий — не в них тут дело. Основное место, разумеется, занимают гонки, изобретательные автомобильные трюки, столкновения, катастрофы — зрелищная часть, которую, собственно, и идет смотреть публика.

В том же духе сделан и фильм 1970 года режиссера Мартина Чомски «Эвел Нивел», названный по имени героя. Он тоже существует в действительности, тоже спортсмен — известный трюкач-мотоциклист. И он в картине — смелый и озорной парень, водит за нос полицию, совершает дерзкие выходки, чтобы доказать свою ловкость и превосходство. Любимую девушку он завоевывает, ворвавшись на мотоцикле по винтовой лестнице прямо к ней в комнату. Разбившись на соревнованиях в Лас-Вегасе, он сбегает из больницы и весь в бинтах садится за руль своей машины. Фильм заканчивает блистательный финальный номер — прекрасно снятый, растянутый рапидом на четыре минуты прыжок на мотоцикле, через девятнадцать стоящих в ряд автомобилей. И здесь, так же,

как в «Последнем американском герое», главное — зрелище, аттракцион, «шоу».

Однако свою статью об этих «спортивных» и, казалось бы, чисто развлекательных фильмах американский кинокритик Чак Клейнханс озаглавил «Современные киногерои рабочего класса».

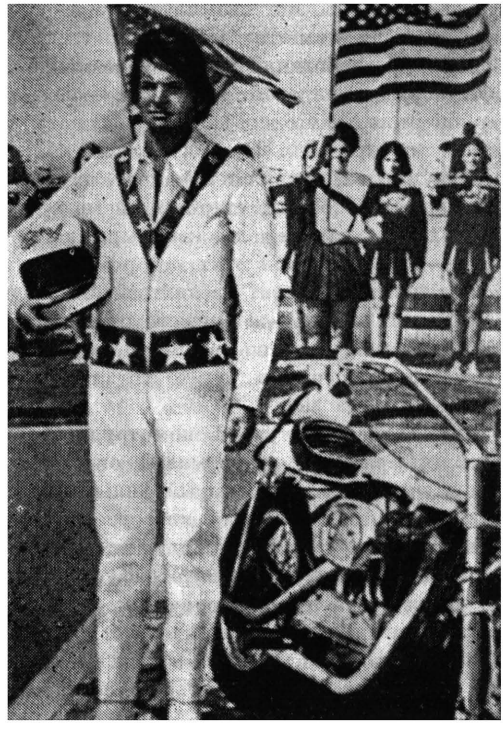
В последнее время Голливуд начал принимать в расчет расслоение зрительской массы как дополнительный источник прибыли. Появился смысл делать фильмы специально для молодежи, для черных американцев, для студенчества. «Эвел Нивел» и «Последний американский герой» рассчитаны на белую рабочую аудиторию. Их прокатывали именно в тех кинотеатрах, которые посещаются этими зрителями — в недорогих «драйв-инах», где фильм смотрят из машины.

Что же специфически «рабочего» в этих картинах, что в них адресовано именно рабочему классу? Во-первых, среда, из которой вышли герои. Это парни «из низов», которых зритель охотно принимает как своих. И, во-вторых, мотив преодоления этой среды, отрыва от нее, старый знакомый мотив личного успеха, человека, который «сам себя сделал».

Именно среди рабочего класса миф о «равных возможностях» и личном успехе насаждается особенно усердно, так как он выполняет охранительную функцию по отношению к буржуазному строю — по мнению некоторых ученых, «эгалитарная» теория, то есть фактор идеологический, играет даже большую роль в сохранении стабильности общества, чем фактор экономический — повышение жизненного уровня. «Пока рабочие возлагают вину за то, что им не удается подняться выше уровня наемного труда, на себя, а не на систему, управляющую продвижением к благосостоянию, и не на людей, контролирующих эту систему, американскому обществу удается избежать последствий своих собственных противоречий»*,— к такому выводу пришел Э. Чиной, автор исследования «Автомобильные рабочие и американская мечта».

В обоих фильмах вскользь, но достаточно ясно говорится о том, что такое жизнь на «уровне наемного труда». Отец Джуниора Джексона, который задолго до своего сына тоже решил попытать счастья, выбраться наверх, стать самому себе хозяином — при помощи самогонного аппарата,— оправдывается перед Джуниором на свидании в тюрьме: «Твоя мать вечно пристает, чтобы я бросил этот бизнес с виски. Ты-то мал был, не помнишь, но после первого раза, как меня засадили, я, чтобы она успокоилась, нанялся на лесопилку. Так там даже чтобы на двор сходить, надо было просить разрешения. Вроде как здесь. Большинство ребят на это не обращали внимания. Отбывали срок, ожидая получки, но я-то не такой. Эта получка — это были не

«Эвел Нивел», режиссер Мартин Чомски



* Цит.: «Jump Cut», № 2, p. 14.

деньги, а как будто чек на покупку всего тебя целиком...» Он жалуется на острое чувство несвободы и отчуждения, на то, что наемный труд лишает человека возможности принадлежать самому себе. Судьба же сына указывает путь к избавлению.

Идея личного успеха в обоих фильмах окрашена некоторой горечью и романтической безнадежностью — слишком дорогой ценой, ежедневным риском для жизни, оплатили герои свою свободу. Но все же именно они, а не те, кто остался внизу,— «последние американские герои». Единственная надежда рабочего класса, говорят обе картины, в том, что он продолжает порождать таких героев-одиночек. Их блестящий взлет резко высвечивает тусклость жизни остальных, но зато ими можно гордиться. И пусть утешение, которое они приносят своим менее удачливым собратьям, иллюзорно. Если ты не добился успеха сам, то, глядя на них, ты все-таки продолжаешь верить в то, что жизнь можно побороть один на один. В финальном внутреннем монологе Эвела Нивела сконцентрирована идея или, как говорят американцы, «message» — посыл картины. «На знаменитостях вроде меня,— размышляет Эвел,— вроде Элвиса, Фрэнка Синатры, Джона Уэйна, лежит ответственность. Много хороших людей смотрят на нашу жизнь, и она придает какое-то значение их собственнай жизни. Они выходят со своей работы, которая для них чаще всего не имеет смысла, и видят, как я прыгаю через двадцать машин и могу разбиться в лепешку. Вот это кое-что для них значит. Они прыгают вместе со мной. Они держатся за руль мотоцикла и на какую-то долю секунды сами становятся лихачами».

В сегодняшней Америке влияние мифа об успехе в одиночку начинает пошатываться. Все громче звучат требования не «равенства возможностей«, а «равенства результатов». Но индивидуалистические концепции жизненной борьбы еще очень крепко коренятся в общественном сознании трудовых масс. «Последний американский герой» и «Эвел Нивел» примечательны тем, что в них отражается способность Голливуда применяться к обстоятельствам, искусно приспосабливать социальные мифы к реальным проблемам действительности. Оба фильма, как пишет автор статьи о них Ч. Клейнханс, «изображают победу ловкости над опасностью как символ независимости в обществе, которое требует покорности властям и предлагает взамен отчуждающий и мертвящий труд. Зрителя привлекает то, что здесь реальная проблема труда при развитом индустриальном капитализме получает разрешение в мечтах... Эти фильмы признают подлинную проблему рабочего класса, но предлагают не прямое социальное и политическое ее решение, а всего лишь защитное индивидуальное бегство»*.

Но какие бы экранные решения ни предлагал Голливуд, чтобы снять главное противоречие капиталистического общества, антагонизм эксплуататоров и эксплуатируемых — будь то либерально-реформистское заигрывание с рабочими (как в «Кандидате») или эскепизм (как в «Последнем американском герое»),— в жизни разрешение этого противоречия возможно только с уходом буржуазии как класса с исторической арены. С ростом самосознания и активности масс растет и страх правящего класса перед «низами». И эти настроения получают все более ощутимое выражение в кинематографе.

Однако в искусстве классовые корни неприязненного изображения народа разглядеть не всегда легко. Буржуазия маскирует свой, так сказать, исторический страх перед трудящимися, переводя его в «общечеловеческий» план. Угроза, которую действительно представляют «низы» для своих угнетателей, рисуется как угроза для всего человечества и цивилизации вообще.

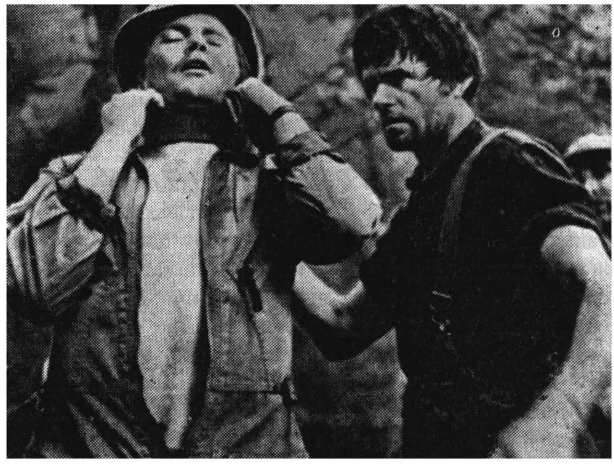
В последнее время Голливуд все чаще пугает зрителя не только дьявольскими кознями, пожарами, землетрясениями и гигантскими акулами, но и силами зла, якобы только и ждущими, чтобы прорваться наружу в человеке — не бандите, не люмпене, а обычном рабочем или фермере.

В начале 70-х годов один за другим выходят

---

* «Jump Cut», 1974, № 2, p. 12.

«Избавление», режиссер Джон Бурмэн



фильмы «Джо» Д. Эвилдсена, «Соломенные псы» С. Пекинпа, «Избавление» Д. Бурмэна. Все они построены по сходной фабульной схеме.

Герой первой картины — управляющий крупной рекламной фирмы. В «Соломенных псах» это молодой интеллектуал, ученый-физик. Персонажи «Избавления» — четверо бизнесменов и служащих. И все эти интеллигентные и порядочные люди к финалу оказываются втянутыми в жуткие оргии насилий и убийств, против своей воли «избавляясь» от привычных моральных норм. Логика развития сюжетов приводит их к этому с железной необходимостью. А первотолчком действия становятся их встречи с людьми, стоящими на нижних ступенях социальной лестницы.

Молодой американец из «Соломенных псов», поселившись с женой в маленьком английском городке, имеет несчастье нанять для ремонта дома троих молодых рабочих из местных жителей. И сразу вокруг супружеской пары возникает атмосфера сперва смутной, а вскоре и вполне реальной угрозы. Герой вызывает у парней острую ненависть и презрение, его жена — животную похоть. Обманом выманив мужа из дома, они грубо насилуют молодую женщину. А когда американец дает у себя приют жалкому деревенскому дурачку, невинно совершившему преступление, его дом подвергается настоящему налету. Вдребезги разлетаются стекла, дрожат от ударов двери, пылают занавески, насильники врываются внутрь, и тихий, мирный ученый вынужден, защищаясь, вступить в жесточайшую драку...

Четверо приятелей из фильма Д. Бурмэна решают проплыть на байдарках по горной реке в Аппалачах. В соприкосновении с природой они надеются восстановить утраченную в городской сутолоке душевную первозданность и покой. Напрасные надежды. Их путешествие начинается с заброшенного, вымирающего поселка. Это один из тех «островов бедности», по выражению Д. Гэлбрейта, обитатели которого заставляют вспомнить о персонажах из колдуэлловской «Табачной дороги». Но если Э. Колдуэлл видел в своих одичавших от нищеты фермерах людей, если в его взгляде ужас был смешан с болью, а иногда и с юмором, то Д. Бурмэн видит только монстров. Путешественников встречает то же неуловимое ощущение опасности, что окружало молодоженов в «Соломенных псах». Мрачные уродливые существа в отрепьях бросают на них недружелюбные взгляды. Чудовищные старухи, дети-калеки... Ни с кем не удается вступить в общение. Правда, одному из приятелей, который умеет играть на

банджо, музыка помогает установить контакт с подростком — тот тоже играет на банджо и безошибочно повторяет вслед за пришельцем любую мелодию. Но и в этой хрупкой связи есть нечто пугающее. Мальчик слеп и нем, замкнут в себе, живут одни его руки на струнах банджо. Его музыкальный дар — лишь необычная форма проявления тайных и грозных природных сил, дремлющих во всех обитателях поселка. Скоро эти силы обнаружат себя гораздо ужаснее. Выследив горожан на следующий день пути, двое вооруженных мужчин подвергнут одного из них зверскому и грязному насилию. И, вынужденные защищаться, путешественники совершат убийство, а через день, обезумев от постоянного чувства опасности,— и второе, дикое и бессмысленное...

О фильме «Джо» у нас уже писали*. Здесь достаточно вкратце напомнить сюжет. Бизнесмен Комптон, в состоянии аффекта случайно убивший растлителя своей дочери, встречается с Джо, заводским рабочим. Узнав, что его новый знакомый — убийца, Джо не только не ужасается, а приходит в восторг. Ведь убит парень-хиппи, а Джо питает к хиппи, как и ко всякому, кто не похож на него, неизбывную ненависть. Комптон и Джо — полярно противоположные люди. Первый никогда не прикасался к оружию — у второго дома, под надписью «Чти Америку» и звездно-полосатым флагом, целая коллекция винтовок, которые он мечтает пустить в ход. Комптон образован и мягок — Джо невежествен и груб. Комптон заикается о защите культуры — Джо выпаливает: «Культура — дерьмо!» Комптон потрясен своим нечаянным убийством — Джо считает, что убивать нужно всех: «ниггеров» за то, что они жгут города, а сами получают пособия от государства; молодежь за то, что курит марихуану и не уважает деньги; либералов за то, что «сорок два процента из них — педерасты». И вот, под влиянием восхищенного преклонения

* См. В. Баскаков. Экран и идеологическая борьба. В кн. «Экран и время», М., 1974; Р. Юренев. Протестующие и обреченные. В сб. «Проблемы современного кино», М., 1976.

«Избавление», режиссер Джон Бурмэн

Джо, Комптон перерождается, начинает едва ли не гордиться своим преступлением. История его моральной деградации и движет фабулу. В финале, подстрекаемый своим кровожадным приятелем, он уже творит обдуманную, заранее подготовленную расправу над хиппи — повинуясь окрику Джо, расстреливает вместе с ним семерых парней и девушек, в том числе, не узнав ее, и собственную дочь...

Модель всех трех фильмов достаточно наглядна. С одной стороны — «низшие классы», средоточие темных сил разрушения. С другой — просвещенный и разумный «верхний средний» класс. Он — главная надежда цивилизованного общества. В «Соломенных псах» об этом сказано особенно ясно. В финале герой-американец, победивший в жестокой схватке, везет по затянутой густым туманом дороге спасенного им от линчевания беднягу обратно в деревню. «Ничего не видно, куда ехать?» — бормочет несчастный. «Все в порядке,— с легкой улыбкой уверенно отвечает герой.— Я знаю путь». Разумеется, речь здесь идет не об умении героя ориентироваться на местности — ведь это финальная, «под занавес» реплика, подводящая итог картине.

Но гуманный и «знающий путь» высший класс должен постоянно быть настороже, чтобы не поступиться своим духовным первородством — если его вынудят (как в «Соломенных псах» и в «Избавлении») или склонят (как в «Джо») к «избавлению» от нравственных норм, надеяться будет уже не на кого, воцарится губительный хаос. А эта угроза реальна, и все три фильма ясно указывают, откуда она исходит.

Образ этой угрозы, надо признать, во всех трех фильмах достаточно впечатляющ. Это касается прежде всего «Джо». В двух остальных интересно найден внешний, «типажный» облик «злодеев». В фильме Эвилдсена превосходный актер Питер Бойл создает достоверный не только внешне, но и психологически убедительный, страшный характер.

Конечно, и сценарист Н. Уэкслер, и режиссер, и исполнитель роли Джо видели нечто похожее в жизни. Среди американских рабочих не так уж мало тех, кто заражен обывательскими взглядами, расистскими предрассудками, тех, кто в определенных условиях может стать потенциальной опорой реакции. Печальным фактом, например, остается то, что студенческую демонстрацию в мае 1970 года в Нью-Йорке жестоко подавили члены профсоюза строителей.

Но вместо того, чтобы показать, как рабочий может превратиться в неофашиста, фильм утверждает нечто иное. Джо — неофашист именно потому, что он рабочий.

В картине А. Мэйо 1939 года «Черный легион», появление которой было вызвано протестом против оживления деятельности американского фашизма, рассказывалась история промышленного рабочего, вступавшего в правоэкстремистскую организацию. Но, в отличие от «Джо», внимание авторов было сосредоточено на том, как доморощенные фашисты проводят психологическую обработку героя, как искусно играют на его отсталости, жизненных неудачах и обидах и как постепенно неплохой, но темный рабочий парень запутывается в их сетях и доходит до убийства. В фильме же Уэкслера и Эвилдсена «низший класс» изображен извечным носителем худших человеческих свойств, они присущи ему органически. Агрессивность, тупость, злоба запрограммированы в нем и проявляются безошибочно, как инстинкты.

В «Нетерпимости» Гриффита нетерпимость олицетворяли хозяин завода, приказывающий стрелять в забастовщиков, ханжи-благотворительницы из «высшего света», полиция и суд. Прошло полвека с лишним, и фильм «Джо» объявляет, что самая косная и опасная сила Америки — это рабочие.

Голливуд отдает все более частую дань представлению о рабочих как о наиболее консервативном элементе общества, конечно, не без влияния буржуазной социологии. «В фильмах 50-х и начала 60-х годов еще встречалось положительное изображение рабочих, — пишет Э. Левисон в «Вашингтон пост».— Но в более поздних картинах, таких, как популярные «Джо», «Соломенные псы» и «Бес-

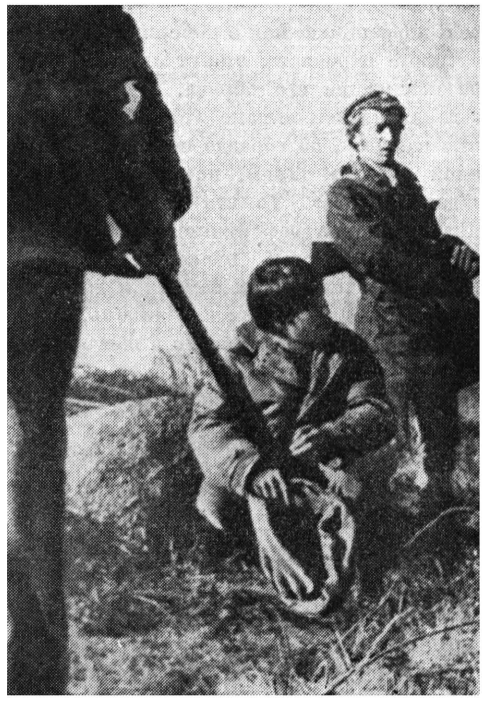
печный ездок», рабочие показаны как маньяки, одержимые манией убийства. Одно из самых известных академических исследований о политических взглядах рабочего класса осуществил гарвардский социолог Сеймур Марти Липсет, который утверждает, что рабочие будто бы особенно склонны к нетерпимости, антидемократическим взглядам и ряду других «авторитарных» черт характера».

Однако работы западных ученых, объективно подходящих в этой проблеме, освещают ее по-иному. Профессор Монреальского университета Р. Гамильтон в своем труде «Классы и политика в США» с цифрами и фактами в руках разоблачает легенду «об умеренном и обладающем чувством ответственности верхнем среднем классе и об угрозе и опасности со стороны рабочего класса». Для этого он использует, в частности, такие «пробные камни», как маккартизм и расизм.

Об эпохе «охоты за ведьмами» Гамильтон пишет, что «в тот период массовая истерия никогда не разыгралась бы без усилий высшего класса». Когда в 1952 году Маккарти вторично выставил свою кандидатуру в сенат от штата Висконсин, за него голосовал лишь один округ, населенный состоятельными людьми. В рабочих районах соотношение голосов было 2 : 1 против Маккарти, в богатых— 3 : 1 в его пользу.

В линчевании, пишет Гамильтон, обычно обвиняют тупую массу «бедных белых». Однако еще в прошлом веке в Джорджии популисты, партия именно бедных белых, защищала негров от насилия. Напротив, не так уж малочисленны факты, когда расправой руководят «верхи» — в 1891 году, например, суд линча в Нью-Орлеане над одиннадцатью итальянцами был организован местным прокурором. И доныне хулиганов, разгоняющих негритянские демонстрации, объявляют выразителями мнения белого рабочего класса. Однако чаще всего оказывается, что этот «стихийный протест» был инспирирован ку-клукс-кланом или американскими нацистами.

Терпимость людей, утверждает Гамильтон, как раз обратно пропорциональна их доходам. В 1964 году проводился опрос о предоставлении неграм правительственных гарантий на получение работы. Люди с доходом меньше 4 тысяч в год высказывались за такие гарантии почти в два раза чаще, чем те, чей доход составлял 15 тысяч.



«Соломенные псы», режиссер Сэм Пекинпа

Американские социологи Р. Сеннетт и Дж. Кобб в книге «Ущемленный класс», итоге их исследований рабочей среды Северо-восточных штатов, тоже отмечают, что антинегритянские настроения они чаще всего обнаруживали лишь у тех рабочих, кто сам не имел случая общаться с неграми и, следовательно, находился под воздействием буржуазной пропаганды. В вопросе о Вьетнаме рабочие в большинстве стояли на антимили-

таристских позициях. Вообще, представление о «синем воротничке» как о поборнике закона, ура-патриоте и расисте, пишут авторы,— это грубое искажение его образа.

На голливудском экране этот образ предстает по-разному, но гораздо чаще не в своей истинной сути, а таким, каким его хотели бы видеть хозяева. То это толпа, охотно откликающаяся на реформистские обещания. То одиночка, готовый рисковать жизнью, лишь бы выбиться наверх самому и дать иллюзорное утешение другим. То дикарь, угроза культуре и гуманизму, а то и вовсе нечто как бы несуществующее.

Но рабочий класс Америки существует и действует, и есть все основания полагать, что социальные мифы о нем в кинематографе в не таком уж далеком будущем начнут уступать место правде.

Ирина Рубанова

«Звезды» умерли — да здравствуют актеры!»

Таким восклицанием более десяти лет назад француз Бернар Дор приветствовал важное изменение в жизни кино — падение «системы звезд» и утверждение на экране играющих, преображающихся актеров*.

Впрочем, тогда это заявление было сделано, пожалуй, лишь впрок.

В ту пору «звезды» сияли неонами, миллионами, виллами, скандалами. А актеры по большей части оставались «варягами», которых вызывали на кинематографическую фабрику для исполнения заданий, непосильных «звездам» или для «звезд» неинтересных. Иногда актеры успевали стать «звездами». Порою в «звездах» просыпались актеры. Чаще же все оставалось на своих местах. Но время довершило передел. И в 1968 году критик «Сатердей ревю» подвел итог: «Зритель стал увлекаться не «звездами», а киноискусством».

Бурные 60-е годы с грозным нарастанием неумолимо атаковали коллективное сознание западного общества. Они насмеялись над его иллюзиями, скомпрометировали привычные шаблоны мышления. Грязная война во Вьетнаме; чилийская трагедия; молодежные протесты конца минувшего десятилетия; политические аферы начала нынешнего и грозная тень экономической депрессии, рухнувшая на капиталистический мир, растормошили даже «молчаливое большинство». Социологи пишут о политизации общественной жизни. Прежние мифы массового сознания утратили магическую, охранительную власть. Массовое сознание в тревоге пробуждается. Разумеется, институты капитализма без промедления занялись фабрикацией новых мифов. Чем, как не идеологическим транквилизатором для разбереженного общества стала, например, «ретро-мода», возродившая, вместе с локонами, обоями и мелодиями 30-х годов, сказки эпохи «после Великого кризиса»?! Да что ностальгия по «просперити»! «Ретро» сделала ставку крупнее.

В годы, когда неофашизм из раскладки политических сил все явственнее становится ее определяющей чертой, одна за другой издаются книги о Гитлере, снимаются фильмы о Гитлере и Муссолини, устраиваются выставки официальной живописной и архитектурной продукции нацизма. Разумеется, и сам факт создания этой новой «гитлерианы» и ее смысл встречают отпор здоровых сил общества, его трезвых умов, его честных художников. И все же «ретро» скрыто осуществляет «запрограммированное» в ней зловещее действие: она незаметно приучает массовое сознание к «экспонатам фашизма». Эстетизированный фашизм перестает быть страшным, исчезает потребность сопротивляться ему, ему противостоять.

Тревожная событийность последних полутора десятилетий и вызванные ею перемены

* Статьей Б. Дора открывается выпуск «Кинематографических этюдов», посвященный актеру в кино и театре (Etudes cinèmatographiques), 1962, № 14—15.

в общественном сознании определили пути киноискусства. Здесь следует напомнить, что мировая буржуазная кинопродукция испокон веков сортируется на две, во многих отношениях различные категории. К одной принадлежат произведения искусства или, во всяком случае, фильмы, к искусству причастные. Вторую составляют штампованные поделки, тиражирующие успокоительные сказочки. Именно они осуществляют неусыпное бдение над состоянием коллективных умов, заговаривают, баюкают их, в случае надобности корректируют, всегда пытаются навеять сладкую грезу. В отличие от литературной науки, киноведение не решилось пока терминологически обозначить этот раздел. В специальной литературе не пишут ни о «паракино», ни о «инфракино». В кино — все кино. Разве что о похабщине предупреждают (чем дальше, тем реже), печатая в анонсах оговаривающее «порно»: стало быть, есть фильмы, а есть нечто, им подобное, — порнофильмы.

Альтернатива —«звезда» или актер — советскому зрителю, даже и подготовленному, может показаться либо сугубо академической, либо всего лишь игрой в термины.

Словом «звезда» нам привычно определять высшую степень таланта киноартиста или, в других случаях,— его исключительную известность, популярность, славу.

Между тем на Западе этими двумя словами определяют два разных вида деятельности: актер на съемочной площадке играет роль, «звезда» присутствует, позирует или — в лучшем случае — играет себя.

«Разделение труда», немыслимое в театре, просуществовало в кино около 50 лет. Больше того, многие практики и теоретики еще и сегодня почитают подмену актера соответственно обработанной моделью не больше, не меньше как спецификой кино.

Существует рабочая, неписаная версия происхождения «звездной системы», согласно которой придуманная бизнесменами от кино, она распропагандирована рекламой и прочими средствами массовых коммуникаций. Коллективная голова, сердце и восприятие, «потребляя» предлагаемую модель, в свою очередь, корректируют ее в соответствии со своими запросами и вкусами. Так складывается двусторонний контакт: экран — зал — экран. В общих чертах рабочая версия отражает суть дела — названы авторы системы, обозначено место «звезд» — марионеток в руках «авторов», определена роль зала. Из сказанного явствует, что «звезды» — в основе своей явление не художественного, а социологического ряда*.

Но происхождение этого социологического феномена — сугубо эстетического свойства.

Родословную «звезд» начали кинодебюты величайших актеров начала века. Не снимись в кино Муне-Сюлли, не было бы Рудольфа Валентино, Кларка Гейбла, Алена Делона. Не рискни сыграть перед камерой Сара Бернар, не было бы Франчески Бертини, Греты Гарбо, Мерилин Монро. Парадокс объясняется просто. Съемки корифеев сцены в их коронных ролях показали, что объектив преувеличивает экспрессию театрального исполнителя, и без того преувеличенную по сравнению с жизненными проявлениями чувств, реакций, состояний.

Это достаточно справедливое суждение сле-

---

* Вот причина, по которой проблема «актер в кино» мало освоена кинотеорией. Зигфрид Кракауэр только обозначает ее существование. В русском издании его «Природы фильма» (М., 1974), насчитывающем 373 страницы основного текста, глава «Замечания об актере» уместилась на 10 страничках: это и в самом деле не более, чем замечания. Жан Митри в «Эстетике и психологии кино» (Jean Mitry, Esthètique et psychologie du cinèma, 1963) и Марсель Мартен в «Языке кино» (М. «Искусство», 1959) вовсе не обращают внимания на актера.

Больше других внимателен к проблеме Бела Балаш, но и его интересует лишь та ее часть, которую составляют отличия выразительных средств актера, играющего перед кинокамерой, от арсенала средств театральных исполнителей. Изданный недавно сборник «Актер в кино» (М., «Искусство», 1975) до некоторой степени восполняет эту странную лакуну киноведения.

В отличие от теоретиков, социологи культуры и социопсихологи, напротив, всем «кинематографическим темам» предпочитают «человека на экране»— героя и исполнителя. В соответствии с задачами своих наук они сосредоточены на исследовании проблемы как бы из зрительного зала. Герой и исполнитель — в восприятии зрителей — вот тема работ Эдгара Морена (Edgar Morin, Le cinema ou l'homme imaginaire, 1956 и Les stars, 1957) и Энно Паталаса (Enno Patalas, Die Filmsterne. München, 1964), составными элементами мифа «звезд» интересовался Ролан Барт (Roland Barthes, Mythologie, 1957).

Не ставя целью теоретические изыскания и социологические обобщения, отсылаю заинтересованного читателя к названным книгам..

дует, однако, уточнить. Увидев на экране корифеев сцены, зрители пережили шок. Вопрос в том, произошло ли это потому, что то были театральные актеры вообще, или потому, что то были актеры школ, в которых педалировалась условность сценического поведения? О «внешней театральной горячности» (А. Кугель) Сары Бернар писалось не раз, как не раз писалось об аффектированных мимике и жестикуляции итальянцев, избыточной характерности немцев. Но вот важный момент. Русские артисты не сразу решились на сотрудничество с юным «синема», решившись же, не раскаялись и не пожалели: зрители их приняли хорошо. Видимо, русская актерская школа, искони чуравшаяся ходульности, исповедовавшая естественность и простоту сценического поведения, оказалась наиболее приближенной к тому, что потребовал от исполнителя кинематограф. З. Кракауэр не исключает возможности такого преодоления антагонизма театрального и кинематографического актерства, хотя и остерегается развивать это положение. «Как правило,— пишет он,— эстетика театра утверждает необходимость стилизации», и, не авторизуя мысль, дает к этой фразе сноску: Николас Вардак в своей книге «Сцена — экрану» (A. Nicolas Vardac, Stage to Screen) признает, что реалистические крайности девятнадцатого века предвосхитили кинематограф. По его мнению, усилия, которые тогда прилагал театр, пытаясь преодолеть условности сцены, свидетельствуют о том, что он уже вынашивал новое, еще нерадившееся искусство»*. Важный, но упущенный в свое время резерв формирования кинематографического актерства.

Из того обстоятельства, что актеру трудно перенести со сцены на съемочную площадку привычные ему формы и технику игры, следовали, по крайней мере, два вывода.

К одному пришли Чарлз С. Чаплин, Дэвид У. Гриффит, Лев Кулешов, Всеволод Пудовкин, заложившие эстетические основы особой кинематографической профессии — киноактера.

* З. Кракауэр. Природа фильма. М., «Искусство», 1974, стр. 139.

Андре Мальро принадлежит шутливая дефиниция: «Театральный актер — это маленькая голова в большом зале, киноактер — большая голова в маленьком зале». «Большой голове» следует отказаться от средств, которыми «маленькая» вынуждена привлечь к себе внимание всего большого зала. (Бела Балаш пишет о микромимике как об основной форме актерского высказывания на крупном плане.) Кроме того, киноактер лишен радости играть свою роль в естественной последовательности эпизодов и в гармонии с логикой внутреннего развития образа. Растянутая на продолжительное время, съемка совсем не обязательно осуществляется в той очередности сцен, что предусмотрена сценарием. И так далее, и так далее.

С фиаско корифеев сцены, как уже сказано, начинается история «звезд». Точнее сказать так: пока Чаплин, Гриффит, Пудовкин на ощупь, эмпирически выявляли, что может актер в кино, а чего он не должен, другие кинематографисты пришли к радикальному выводу: в кино вообще не должен сниматься актер, вместо актера кино нужна хорошая модель, то есть модель киногеническая. Киногеничность в расхожем, профессиональном понимании — это как бы фотогения в квадрате. Модель не только легко обрабатывается светом, ракурсом, режимом съемки — то, что по-простому называется «хорошо получается» на фото- или киноизображении, но еще и не пугается камеры, не чувствует перед ней скованности, а, наоборот, легко вступает с нею в контакт, умело позирует перед объективом. Даже сегодня экранные исполнители чаще, чем из актерских школ и театров, приходят в студии из фотоателье и домов моды*. Для того же, что называют созданием об-

* Там начинали свою карьеру Б. Бардо, М. Монро, О. Хепберн, А. Макгроу, Д. Санда, С. Сандрелли, К. Спаак, Ш. Ремплинг, Ж. Биссе, обретя кинематографическое имя, не порвали, однако, с профессией манекенщиц. И даже замечательно одаренные, занимающие, как будто, устойчивое положение в искусстве Ж. Моро, К. Денев, Л. Ульман иногда позируют фотографам разных журналов, рекламируя туалеты, косметику, украшения. Конечно, баснословные гонорары — большое искушение, но не без значения и то обстоятельство, что это не считается ни недостойным, ни тем более зазорным делом: этика киноактерской профессии, как и ее эстетика, восходят к манекенно-типажному истоку.

раза, исполнителю таланта не нужно, талантливо должно быть кино.

Кино в этом смысле талантливо тогда, когда умело предлагает «экспрессивный эквивалент» (выражение В. Пудовкина) актерской техники (ракурс, мизансцена, съемка короткими сценами) и когда схватывает элементы коллективного запроса: тип красоты, который в данный момент отвечает вкусу общества; характер интересной ему фабулы; мораль и т. д.

В начале 20-х годов американская публика вознесла на вершины славы жалкого статиста Рудольфа Валентино, потому что в облике этого сицилийского крестьянина была экзотика, которую сценаристы, режиссеры, декораторы окружили флером романтики. Эстетическое качество этой экзотики и этой романтики были того же рода, что романтика и экзотика рыночного китча — ковров с замком на берегу лебединого озера или с белокурой красоткой на балконе в лунную ночь. Прикованный к конторе, конвейеру, прилавку, кукурузному полю, уставший от американской деловитости, зритель (в особенности зрительницы) в Нью-Йорке, Чикаго, Детройте по вечерам охотно отдавался во власть чар волооkого Валентино, повествовавшего о латинских страстях в тени узорных пальм. Конечно, сеанс гипноза давал не Валентино, умевший одну-единственную вещь — танцевать покорившее тогда мир аргентинское танго, а отличившие его в массовке продюсер и режиссер.

Они точно рассчитали, что публика на основе этих физических данных охотно «достроит» образ героя «американской мечты». Так и вышло.

В жизни кино бывают такие периоды, когда всем талантам и знаменитостям оно предпочитает так называемых «натуральных актеров» или — по другой терминологии — типажных исполнителей. Обычно это бывают переломные для кино периоды, когда рушится скомпрометированная поэтика кино как «фабрики грез», и экран хочет говорить правду. Так было, когда Эйзенштейн и Довженко создавали свой кинематограф. Так было в итальянском кино первых лет после второй мировой войны. Но об этом— дальше.

Типаж стал «звездой» в момент, когда публика «демонизировала» (частое слово западных социологов) его физическое совершенство, домыслила ему характер и судьбу, сделала объектом культового поклонения. Известное имя теперь означало не только тип, какой зритель хотел смотреть, но в значительной степени и характер фабулы.

В 1950 году Андре Базен напечатал статью «Жан Габен и его судьба», где под судьбой разумел сюжет, который актер проигрывал из фильма в фильм. В этом сюжете постоянны заранее заданная обреченность, бунт против предначертанного и гибель, всегда гибель в конце. «Можете ли вы представить себе Габена в качестве будущего отца семейства? — спрашивает критик. И отвечает: — Категорически нет. Публика, которая способна проглотить и не такое, с полным правом сочла бы, что над ней посмеялись, если бы сценаристы предложили ей под занавес перспективу счастья Жана Габена»*. По Базену, Габен так же обречен на трагические роли, как его герой на смерть «в диафрагму». Габен — актер с репутацией «звезды» — отнюдь не всегда играл обреченность. Базен не вспоминает о роли в «Великой иллюзии» Жана Ренуара, главное в которой — устойчивость жизненных принципов, плебейская витальность и в конце как раз перспектива семейного счастья. Сказанное Базеном больше, чем к Габену, относится к «чистым» «звездам». Кино вкладывало в массовое сознание не только одиночное клише — лица «звезд», но и целые блоки штампов — судьбы, которые «звезды» представляли из фильма в фильм. В представление зрителя роль и сюжет «звезды» всегда входили под эскортом паблисити — той действительной и выдуманной информации, которую собирали «папараци» из желтых газет и фабриковали пресс-агенты Голливуда. Легенда — костыли популярности «звезды», косвенный способ прийтись по вкусу публике.

Для наших рассуждений это более важный момент, чем тщательно разработанная Гол-

* Андре Базен. Что такое кино? М., «Искусство», 1972, стр. 202—203.

ливудом начала 20-х годов «звездная система» — своего рода штатное расписание для обслуживания массовых грез и эмоций, идеально налаженная организация прибылей с привлекательных лиц. Момент и в самом деле более важный, чем то, что «звезда» программно повторяется. В конце концов, повторяясь, она (он) ведь все же играет — себя ли саму (самого), свое или зала представление о себе или, наконец, некий постоянный образ, так или иначе с нею (ним) связанный. Следовательно, пусть монотонно, пусть без неожиданностей, но «звезда» актерствует.

Однако на публику воздействует не качество ее творчества, вообще не творчество, а миф «звезды». Публика видит перед собой исключительного в реальной (мы знаем, что в основном сфальсифицированной) жизни человека, снимающегося в кино. «Кинозвезда выходит за рамки фильма»,— в этих словах Кракауэра — зерно «звездизма»*. «Паблисити» подпирает актерство «звезды». Внимание публики распределено между тем, что он видит на экране, и тем, что знает из газет и иллюстрированных «магазинов». Реальное (сфальсифицированное) бытие «звезды» дополняет изображенное на экране. Когда-то, в немые 20-е годы, реальное (сфальсифицированное) прямо продолжало экранное. Подтвердить это просто: Мэри Пикфорд и на экране чаще всего звалась Мэри, Дуглас Фэрбенкс нередко играл Дугласов, Чарлз Чаплин, без нужды и против своей воли затянутый в паутину звездной мифологии (почему — особая тема), надолго стал Чарли. В 30—40-е годы сложился некий щекочущий обывательское воображение «контрапункт» кинообраза и «паблисити». Мей Уэст на экране — полногрудый «блонд-вамп» с умеренной таксой, Мей Уэст в жизни — интеллектуалка, драматург, сценарист своих фильмов. Фрэнк Синатра на экране с открытым забралом выступает против несправедливости и правонарушений, Фрэнк Синатра в жизни якшается с мафией, впутывается в политические аферы.

Кто знает, не есть ли потребность в «поручительстве жизни» — не изжитое, до поры не «снятое» зрительским сознанием документальное происхождение кино: запечатлено, значит, существует на самом деле?!

К 60-м годам светила Голливуда вступили в схватку с диктатом «системы», жестоко прикреплявшей актера к постоянному амплуа, в основном расправились с обузой общественного любопытства. По «системе звезд» был нанесен сокрушительный удар.

Ее падение исподволь назревало и с другой — зрительской стороны.

Фавориты 20-х годов казались людям в зале божествами, недосягаемыми и великолепными. Не случайно в эти годы голливудский небосклон сияет импортными «звездами»: почти все основные исполнители — выходцы из Европы, что удлиняло дистанцию почти до космических параметров. Отсюда, по всей вероятности, и поименование кумиров словом, обозначающим небесное тело.

После потрясений Великого кризиса массовому сознанию стало не до небесных грез. Его мечты спустились на грешную землю. Вера в завтрашний день, надежда на лучшее, жажда стабильности определили новый выбор лиц экрана.

Расстояние между зрителями и их избранниками сократилось. К Гэрри Куперу, например, обаятельно игравшему оптимизм «парня с нашей улицы, на которого свалилось наследство», в 30-е годы приходили письма с просьбой о деньгах. Легенда «звезды» из романтической становится житейской — миф исключительности сменился мифом удачи.

Гэрри Купер, Кларк Гейбл, Кери Грант в 30-е годы были симпатичными ребятами, которым чертовски везло.

Как следствие этих перемен, возросли чисто актерские обязанности «звезды». Теперь «звезды» должны были с той или иной степенью реализма конкретизировать, осуществлять на экране, играть ситуации, узнаваемые зрительным залом, ему близкие. «До 1930 года «звезда» не могла играть беременную женщину. Сегодня она предстает заботливой матерью семейства»,— так Э. Мо-

* З. Кракауэр. Природа фильма, стр. 143.

рен определил возникшую после кризиса потребность реализма*.

Общей тенденции противостояли, пожалуй, только двое. Грета Гарбо и Марлен Дитрих не участвовали в созидании мифа американской устойчивости. Их не занимали в фильмах бытового характера по той очевидной причине, что ни внешним своим обликом, ни актерскими средствами они не могли славить «просперити».

Непринадлежность к толпе, гордая отрешенность, печаль и горькое презрение, прочитывавшиеся в облике Греты Гарбо, притягивали к себе сердца зрителей во много крат сильнее, чем милая покладистость и уютное щебетание Дины Дурбин, Лилиан Харвей или, скажем, Клодет Кольбер. В фигуре, пластике, лице Гарбо ощущалось нечто, чего (есть основания полагать) не осознавала ни сама актриса, ни миллионы ее почитателей: глубоко запрятанное, нежелательное, пугающее, пребывающее на уровне предсознания неприятие существующего. Кажется, именно этот смысл заключен в финальных фразах эссе Р. Барта «Лицо Греты Гарбо»: «Как значение, индивидуальность Греты Гарбо принадлежала понятийному ряду, индивидуальность Одри Хепберн — ряду субстанциональному. Лицо Гарбо было Идеей, лицо Хепберн — Событием»**. Б. Балаш писал об «оппозиционной красоте» Гарбо — другой словарь, мысль — та же.

«Оппозиция» Марлен Дитрих из Идеи зачастую превращалась в действенную агрессивность. По голливудской классификации, она числилась «женщиной, которую надо бояться».

Послевоенных «звезд» в Америке, а по ее примеру и в Европе, не боготворили, как в 20-е годы, не чтили за предприимчивость и удачу, как в годы «просперити». После войны на «звезд» стали смотреть несколько сверху вниз: гордились их физическими статями (бульварная пресса запестрела сакраментальными цифрами — талия, бюст, ноги. Вещь,

Грета Гарбо

непредставимая не только по отношению к Франческе Бертини и Грете Гарбо, но и к «венерам 30-х годов» — Джин Харлоу, Мей Уэст или Бетти Грейбл), но относились к ним, как к собственным достижениям — недаром после войны в американском кино не видно ни одного пришельца, а если европейцы и снимаются, то только в ролях европейцев же. Ранг национальной престижности, в какой возводятся теперь сексапил Мерилин Монро, совершенство лица Элизабет Тейлор, бюст Софии Лорен, чувственность Брижжит Бардо, как ни парадоксально, не столько возвеличивает их в общественном мнении, сколько, напротив, делает его собственностью, хотя, разумеется, сугубо гипотетической.

Мерилин Монро, прощебетавшая в связи с

---

* Edgar Morin. Les stars. 1972, p. 62

**Roland Barthes. Mit i znak. Warszawa, 1973, s. 66.

Одри Хепберн

очередным своим разводом беззаботное: «То, что принадлежит всей Америке, не имеет права принадлежать одному мужчине», не подозревала, что это «право Америки» раздавит ее.

Монро называют последней великой «звездой» Голливуда. Пустует место, некогда принадлежавшее Брижжит Бардо. Софию Лорен величают «звездой» больше по инерции, чем с верой, что так оно и есть.

Но отмирание потребности в идолах стало ощутимым еще до того, как наступила «гибель богов». Сердитая молодежь 60-х годов презрительно именовала последних «звезд» представительницами «культуры зада».

Итак, были ли среди «звезд» настоящие артисты? Были. Но это от них требовалось в ограниченной степени. Практически актерский запрос приносил «звезде» скорее неприятности, чем радости.

Кино — паракино, инфракино,— как могло, угождало зрителю, чтобы, угодив, осуществлять свою волю. «Звезды» диктуют нам наши манеры, жесты, позы, учат, как выражать восторг (о, это чудесно, дарлинг!) или как отказать поклоннику, как закуривать сигарету и выпускать дым, как пить, не теряя привлекательности, как приглашать гостей, принимать подарки, отказывать в поцелуе... «Звезды» играют социальную и моральную роль»,— пишет Эдгар Морен*. Но роль воспитателя приличных манер и удобных суждений стала не по плечу институту «звезд» в 60-е годы. Кинематограф социальных, нравственных, бытовых, эстетических, каких угодно образцов, кончился. Зрители охладели к киноманекенам, им наскучили повторения, они отказались от гарантий, закрепленных в имени, сюжете, легенде**.

Причины краха «звездной системы» многообразны. Одно из объяснений — в атомизации буржуазного общества, в ликвидации некоторых традиционных сообществ. Это наглядно видно на восприятии искусства. Телевидение превращает мир, по определению Маршалла Маклюэна, в «глобальную деревню». Телевидение осуществляет еще одну немаловажную перемену: оно переманивает у кинематографа часть зрителей. Из данных социологической статистики видно, что пожилые люди предпочитают проводить время у голубого экрана, молодежь идет в кинотеатр. По тем же данным можно сделать вывод, что для выбора — телевизор или кинотеатр —

---

* Edgar Morin. Les stars, p. 103.

** Конечно, здесь, как и во всех общественных процессах, нет безоговорочности и жесткой окончательности. В одном из последних номеров ныне уже не существующего еженедельника «Синемонд нуво» «бессмертный» Марсель Эме взывал: «Верните нам наших звезд!» Строго говоря, почтенный академик мог бы не огорчаться: «звезды» - «суперстары», просто «стары», «старлетки»— имеются. И легенды их сопровождают затейливые, и паблисити бойкое. Дело только в том, что теперь они вытеснены на периферию кино. «Статистические мозги» осуществляют ныне свою трудную работу — самопознание — без них.

не последнее значение имеют доходы опрошенных: те, что победнее, остаются дома, посостоятельнее позволяют себе израсходовать два-три доллара на кинобилет. Не абсолютизируя выводов, все же можно говорить о расслоении, дифференциации буржуазного зрительного зала, появлении более высокого культурного запроса и, соответственно, более активного отношения к тому, что предлагает экран. Зрители все чаще выбирают не целлулоидные сказки, а фильмы, которые могут помочь им разобраться в драматически сложной действительности. Зритель вырос.

Но и кинематограф многому научился.

Уплотнилась его содержательность. От рассказывания историй он перешел к философским размышлениям, социальной критике, политической агитационности. Изменилась экранная образность, она стала более индивидуальной и, с другой стороны, более емкой. Перемены не могли не сказаться на исполнителе. Ибо что такое исполнитель, как не строитель этой образности?!

И раньше на экранах появлялись актеры-антизвезды. Чарльз Лаутон, Спенсер Трейси, Бетт Дэвис, Мишель Симон, Франсуаза Рози играли не себя, а роли, каждый раз разные, каждый раз сложные. Но погоды в кино они не делали.

Крах «системы звезд» открыл широкое поле деятельности для играющего актера. Напомним еще раз: и «звезды» потухли и актерские таланты расцвели потому, что изменилось отношение экрана к жизни. Время требует трезвости — кинозритель не хочет грезить в темном зале.

Неоспоримо изменился статус кинематографа. Из развлечения, из средства компенсанции неразвитых, задушенных социальных эмоций, словом, из духовного сервиса буржуазного общества усилиями больших художников кино окончательно стало искусством. Тот факт, что далеко не все фильмы воспринимаются его произведениями, ничего не меняет.

Актер — самый явственный, самый доступный зрителю «компонент» кинематографического образа — помогает ему понять себя.

Марлен Дитрих

Лица экрана последнего десятилетия многообразны и ярки. Ни в одной кинематографической специальности нет сейчас такого количества талантов, сколько их среди актеров. Сегодня можно переиначивать приведенную на этих страницах максиму, по которой не актер должен быть талантлив, а кино. Современные актеры часто талантливее, ярче, содержательнее современного кино. Нередко именно в их созданиях время видится глубже и богаче, чем в сценарии или режиссерской разработке, хотя, конечно, режиссерский диктат в отношении актера в кино куда больше, нежели в театре: помимо замысла и исполнения, он простирается также на монтаж. Современные киноактеры не уступают своим театральным собратьям в глубине художнических открытий, их выразитель-

Анна Маньяни

ный «инвентарь» так же (если не более) обширен, их экранные создания не менее неожиданны и своеобразны.

Здесь пойдет речь об актерах разных национальных школ, чье творчество не только отразило время, но — в определенной степени — помогло ему, времени, познать себя. Конечно, выбор имен может быть не бесспорным. Хотелось представить не просто крупные имена, но имена частично знакомые по репертуару советского проката, программам национальных показов и международных фестивалей, регулярно проходящих в нашей стране.

Итальянцы на экране

В октябре 1973 года Рим хоронил Анну Маньяни. Город высыпал на улицы, по которым медленно плыл черный катафалк. Первую актрису неореализма провожало в последний путь людское море, похожее на массовку в фильмах, в которых развернулся ее великий талант.

Смерть артистки, которую, казалось, забыли и коллеги и зрители, новым светом высветила ее место не только в национальной культуре, но и в национальной жизни. Ибо кто, как не Маньяни, открыла миру итальянский характер и итальянскую судьбу?! При том, что сыгранного ею в полную меру ее таланта, в сущности, не так много.

Маньяни стала героиней экрана тогда, когда теоретически меньше всего могла ею стать. Неореализм во имя правды отказался от канонов традиционного кино, презрел стерильную красоту кинозвезд. Девушки, с которыми знакомились кинематографисты на устраивавшихся по их почину конкурсах красоты, воплощали народный идеал человеческого совершенства — живость черт, выносливость, здоровье. Впоследствии эпигоны и коммерсанты от кино канонизировали этот идеал, выхолостив его социальную сущность. Красавицы неореализма вышли в «звезды». Джина Лоллобриджида и София Лорен стали голливудскими дивами, хрупкую печаль Лючии Бозе отполировали до салонной утонченности, а классичность черт и сложения Сильваны Мангано послужила основанием для того, чтобы превратить ее в идеально «стильную модель» для костюмных фильмов. (Интересно: неореалистические непрофессионалки стали «звездами» не благодаря удачным выступлениям в нескольких фильмах, но в результате внеэкранных «достижений». Уникальные обмеры фигуры — источник внима-

ния к Софии Лорен, актрисе пришлось много потрудиться, чтобы завоевать художественную репутацию. Миф удачи коконом облепил актерскую судьбу Лючии Бозе и Джины Лоллобриджиды. Паблисити перечеркнуло сыгранное ими у неореалистов, во всяком случае не приняло этого в расчет.) Но в этих превращениях нет вины неореализма.

Создатели послевоенных итальянских фильмов предпочитали непрофессионалов актерам. «В народе имеются миллионы характеров, а актеров сравнительно немного,— говорил Витторио Де Сика, блистательный актер и одновременно, как режиссер — последовательный сторонник «неактеров».— Профессиональные исполнители годятся лишь на ограниченное число ролей. Для этого фильма (речь идет о «Крыше», поставленной Де Сика по сценарию Дзаваттини в 1956 году. — *И. Р.*) я, например, никогда не выбрал бы Витторио Де Сика ни на одну роль... профессиональные актеры обладают слишком ярко выраженными характерными чертами представителей буржуазии»*.

Типаж и неактер включались в произведение не столько как результат познания жизни, сколько как самая ее часть. Натурщик неореализма — фрагмент взбудораженной реальности страны, возрождавшейся после ночи фашизма и ран войны, накапливавшей революционную энергию переустройства на началах социальной справедливости. Порою «неактер» представал на экране типом: самотипизирующаяся действительность выдвигала его в свои представители. «Одолжи мне на три месяца свое лицо»,— просил тот же Де Сика римского металлиста Ламберто Маджори: создатель «Похитителей велосипедов» не видел лучшего исполнителя на роль безработного Антонио Риччи.

Прошло не так уж много времени, и неореалисты отказались от натурального актера. Его умение естественно двигаться, говорить, «как в жизни», спонтанность его реакций, словом, его «необструганное своеобразие» (выражение Гегеля) мало что говорили об эпохе, когда конфликты из открытых стали подспудными, когда народная сплоченность дрогнула перед соблазнами экономического бума, когда подачки неокапитализма, или, как он сам себя величает, «народного капитализма», затуманили классовое сознание не одного Риччи. Настанет пора, когда заветы неореализма, самого демократического и самого радикального направления во всей истории киноискусства буржуазных стран, примут политические фильмы, лучшие из которых увидят свою задачу в том, чтобы вооружать классовое сознание низов. Но, усвоив многое из опыта неореализма, авторы политических лент все же станут сотрудничать с актерами, с талант-

Моника Витти

* Цит. по кн.: Г. Богемский. Витторио Де Сика. М., «Искусство», 1963, стр. 137.

ливыми среди талантливых — с Волонте, Куччола, Неро, Тоньяцци, Гассманом. И не потому, что им безразлична «документальность» непрофессиональных исполнителей, но потому, что «неактер», даже если он обучился актерской технике, по природе своей не способен к интерпретации, составляющей самую суть политического искусства.

В жизненной и житейской достоверности своих воплощений Анна Маньяни не уступала непрофессионалам. Ее облик, жесты, реакции на экране были точь-в-точь, как «сырая эмоциональность» (Сальвини) типажа. Героини Маньяни — Пина в «Риме — открытом городе», депутатка Анджелина в одноименном фильме, Линда в «Мечтах на дороге», Маддалена в «Самой красивой» — внешне не отличимы от женщин, приходивших их смотреть в залы кинотеатров. Этим она соблюдала первое условие неореализма.

Вторым его условием была народность. Неактеры показывали, как она выглядит. Раскрыть ее суть им было не под силу. Маньяни раскрывала.

В сущности, почти во всех фильмах неореализма у нее похожий сюжет: забота о хлебе, забота о семье. Проза обыденности не надоедала Маньяни. Не потому что другие области человеческого существования были ей мало знакомы. Житейские положения, естественность и непреложность обязательств людей друг перед другом — жены перед мужем, детей перед родителями, родителей перед детьми — особо вдохновляли ее творческую фантазию, будили воображение, высвобождали вулканический темперамент, который только невнимательному глазу казался абсолютной доминантой ее почерка — захлестывающей, все сметающей физической активностью. В этой стихии была мудрая обоснованность.

Анна Маньяни наделила своих героинь собственной жизненной силой. Но в них живет и нечто большее: не индивидуальная, а, хочется сказать, родовая витальность — силы народа, которому они принадлежат.

Маньяни играла неисчерпаемость, бесконечность этих сил. Любимый, кровный мотив актрисы — мотив материнства — в ее исполнении обретал такое богатство деталей, психологических нюансов, непредвиденных откликов, такой масштаб, что, не переставая быть характеристикой конкретного лица, давал начало некой второй реальности. Из хлопотливой и любящей мамаши какой-нибудь девчушки с крысиной косичкой или нудно хнычущего мальчишки героиня Маньяни становилась как бы матерью человечества. (Вот почему Маньяни своего посмертного телефильма «Три женщины» предстала только тенью настоящей Маньяни. В этой своеобразной хрестоматии сюжетов актрисы упущен главный ее сюжет — сюжет Матери.)

В житейских обстоятельствах, бытовых положениях реализовался внутренний потенциал героической по художественной сути актрисы. По типу человеческому и творческому Маньяни была на экране победительницей.

В каждой клетке любой ее роли заложен первоэлемент преодоления. О, она знала для этого тысячу средств: уговоры, хитрость, заискивание, лукавство, подкуп, игра. Враждебности, ограничениям, деспотизму внешних обстоятельств она противопоставляла полноту и цельность человеческого естества своих героинь, ясность их жизненных целей. Анна Маньяни, конечно, могла бы играть открытую борьбу, но об этом неореалисты поставили совсем мало фильмов.

Неореализм родился в прекрасный исторический момент Италии и его запечатлел. В фильмах «Земля дрожит», «Похитители велосипедов», «Рим в 11 часов», «Дороге надежды» слитность социальных чаяний народных масс воплощена в планах, где, словно изваянные из камня, замерли в общем порыве группы рыбаков, шахтеров, безработных, их жен. Похожие кадры есть в фильмах, в которых участвовала Маньяни. Только ее своенравная героиня не желала растворяться в толпе. Все что угодно: подзадоривала тех, кто вокруг, насмехалась, переругивалась, обличала, призывала, но никогда не растворялась. Она была первая в любой массовке не по праву актерского первенства, бесспорно ей

принадлежавшему, но по праву полноты знания об окружающих. Она была собой и ими, всеми вместе. Вот почему мир ее персонажей, складывавшийся из подробностей прозы жизни, никогда не превращался в обыденный мир. Изнутри он освещался неразрывной связью с жизнью всех.

Постепенно редели массовки итальянского экрана.

В фильме 1947 года «Депутатка Анджелина» Маньяни во главе народа, требующего своих прав.

В картине 1951 года «Самая красивая» в группе женщин она торчит у ворот кинофабрики «Чинечитта» в надежде увидеть свою дочь кинозвездой.

В фильме 1962 года «Мама Рома» она в кучке жриц древнейшей профессии изнывает от скуки в ожидании клиента.

Искусство Маньяни чутко реагирует на эту грустную динамику.

Когда в жизни и в искусстве индивидуальные судьбы совпадали с коллективной судьбой, творчество Маньяни отличала почти ренессансная гармония.

В 50-е годы власть предержащим удается разрушить общенародный порыв к социальному переустройству. Кино Италии сосредоточивается на судьбе отдельной личности. Почва начинает уходить из-под ног Маньяни: из актрисы эпической она становится актрисой трагической.

Для итальянского кино Анна Маньяни оказалась актрисой провиденциальной. Все, что она нашла — сама или в содружестве с другими,— стало основой национальной актерской школы.

София Лорен, чья двадцатилетняя кинобиография включает в себя и «типажный период», и голливудские победы, решив стать актрисой, свои самые важные роли делает «с Маньяни». Маньяниевский мотив материнства не только получил в работах Лорен талантливое воплощение, но обогатил ее личность, вскрыл в ней внутренние ресурсы, о которых актриса, возможно, и сама не подозревала.

Конкретность облика и характерность внешних проявлений до такой степени превратились

Джульетта Мазина

в профессиональную непреложность, что для режиссеров, интересующихся общечеловеческой или, во всяком случае, общеевропейской проблематикой, этот канон представляет немалое затруднение. Им приходится либо приглашать исполнителей из-за границы, либо «разманьянивать» итальянцев.

Микеланджело Антониони в известной тетралогии отчуждения («Приключение», «Ночь», «Затмение», «Красная пустыня») снимал Монику Витти. Режиссер немало потрудился над тем, чтобы нейтрализовать итальянское во внешности и исполнительской манере этой актрисы. Антониони говорил об отчуждении как о тотальной энтропии чувств — затмении радости, ночи доброты, пустыне одиночества.

Всякий местный колорит мешал обобщенности его мыслей.

Моника Витти старательно сыграла эту энтропию: лицо без мимики, фигура без пластики, физическое действие, заменившее собою все остальные,— хождение, хождение без цели, хождение никуда, сомнамбулическое хождение. Игра актрисы представляла собой целую серию отказов — отказ от внешности, потому что она слишком итальянская, отказ от средств экспрессии, потому что экспрессивны опять-таки итальянцы, и т. д. и т. д. Витти осуществила эти отказы и мужественно и артистично. Но зоркий глаз разглядел, что ее роли в лентах Антониони — это насилие стиля над индивидуальностью. Джозеф Лоузи, американский режиссер, работающий в Англии, дал ей возможность как бы сыграть бенефис. В «Модести Блейз» — пародийном двойнике бондианы — Витти словно расправили оцепенелое тело: ей вернули движение, дали свободу превращений, позволили импровизировать. Обнаружилось, что актриса наделена настоящими комедийными способностями.

Теперь Моника Витти чаще всего играет молодых крестьянок или девушек городского предместья. Рафинированный облик «музы Антониони» и умопомрачительный лоск супершпионки из фильма Лоузи уступили место портретам простых итальянок — взбалмошных, простодушных, предприимчивых, сентиментальных, вульгарных, искренних, веселых. Меланхолическое послушание, которым раньше определялось отношение актрисы к роли, сменилось доходящей до азарта увлеченностью, в чем могли убедиться зрители фильмов «Девушка с револьвером» (в нашем прокате — «Не промахнись, Асунта!») или «Драма ревности». Сюжеты и режиссура последних картин Витти предусматривают стилистический эффект: актрису, составившую свою творческую репутацию аскетической выразительностью, включают в острофабульный сюжет, ставят в полярно разные ситуации предлагают ей играть открытый импульсивный характер. Витти играет и радуется. В последних ее экранных созданиях покоряет именно игровое начало. Случается, оно заменяет сложность и емкость образа. Но здесь не вина, а беда актрисы.

Витти стала играть простолюдинок, когда народность в итальянском кино из духа и смысла, каким была в период неореализма, зачастую стала превращаться в жанровую окраску. Старые-престарые комедии положений, фарсы, бурлески сменили место действия и костюмы героев. Коммерческое кино наложило свою жадную лапу на народную драму и усмирило ее внутреннюю силу и грозную правду. Поэтому нередко на поверку получается, что жар актерского отклика Моники Витти оказывается «растраченным в пустыне».

Джульетта Мазина была сотворена... из ребра Анны Маньяни. Мазины еще не было (точнее: не было в том качестве, в каком она прославилась, сыграв «Дорогу» и «Ночи Кабирии»), но уже существовал «проект» актрисы такого плана, ощущалась острая в ней необходимость.

В 1947 году Федерико Феллини написал, а Роберто Росселлини поставил новеллу «Чудо», вошедшую потом в фильм «Любовь». В «Чуде» деревенская юродивая вообразила, что благоволением божьим в ней свершилось непорочное зачатие. (...Однажды на склоне горы, где Нанетта пасла коз, появился статный красавец пастух с бурдюком вина за спиной...) Нанетта ставит свечку мадонне, целует пол перед алтарем в базилике отцов-иезуитов — благодарит за «чудо». Ее выпроваживают из храма. На улице ей вслед летят улюлюкание мальчишек и ядреные шуточки взрослых. В трансе экстатического «благодарения небес» Нанетта не слышит их, а когда они доходят до ее бедного сознания — бежит что есть силы в горы, забивается в глухую нору-пещеру, и свершается Чудо. Рождается человек. Все, кроме финальной сцены, написано как бы в предчувствии Мазины: отверженность от «нормальных людей», связь с природой, если не сказать принадлежность ей, наконец, исступленная вера в чудо — вот некоторые из мотивов, составляющих образы Джельсомины в «Дороге» и Кабирии в «Но-

чах Кабирии». Нанетту в «Чуде» играла Маньяни.

По облику и самому своему актерскому строю Мазина — не очень итальянская актриса. Правда, в ее аттракционах из «Дороги» и «Ночей Кабирии» некоторые исследователи обоснованно усматривали трансформации древних лацци комедии дель арте. Другие же не менее обоснованно писали о «чаплинизме» Джульетты Мазины. От современных итальянских актрис она отличается особой хрупкостью, почти бесплотностью облика. Если Маньяни, Лорен, Кардинале, наконец, Витти последних работ на экране отличают стать, здоровье, поступь, словом, телесное полнозвучие и телесное совершенство, то Мазина в кадре — словно набросок женщины. В наброске обозначены чуть нелепый силуэт, сдвинутые пропорции, угловатое движение и совсем отсутствует фактура. Актриса как бы и играет силуэтом. Но данные травести включаются в образ емкий и возвышенно философский.

В «Дороге», в соответствии с замыслом Феллини, актриса воплотила человечность, вышвырнутую на обочину буржуазного общества, человечность, у которой отняты не только социальный статут, но чуть ли не вообще материальная форма. Маленькая Джельсомина, вечно ежившаяся, как от удара, который вот-вот должен обрушиться,— словно комочек доброты, осколок гармонии, чудом уцелевший в жестоком и равнодушном мире. Героинь неореалистических картин обступали повседневные заботы, в их житейской приспособленности был высокий смысл. Джельсомина Мазины почти не совершает бытовых действий, разве что однажды ест с Дзампано в придорожной траттории. На экране она бьет в барабан, играет на трубе и выступает с незатейливой клоунадой на деревенских площадях. Зато она думает. Парадоксально, но именно Джельсомина, о которой даже ее собственная мать говорит, что у нее не все в порядке с головою, настойчивее большинства персонажей неореализма стремится к самопознанию и пониманию своего жизненного назначения. Она лишена языка, которым бы могла выразить общие понятия,

Джан Мария Волонте

но снедаема потребностью, как говорил Достоевский, «мысль решить». Ее мысль ей подсказывает белый клоун Матто, такой же, как и она, философ. «Вот камень,— говорит Матто.— Он лежит на дороге. Но если он лежит на дороге, значит, он кому-то нужен». Джельсомина интуитивно знала это и прежде. Так вроде бы не включенное в национальную традицию интеллектуальное искусство Мазины в новом свете представило главную идею демократического кинематографа Италии — идею соразмерности, соотнесенности, слитности отдельной судьбы с судьбою других.

Подобно тому, как в «Дороге» и «Ночах Кабирии» Феллини создал все условия, чтобы полнее раскрыть своеобразное дарование

Мазины, так из таланта Марчелло Мастроянни он извлек его глубинный смысл.

В отличие от Маньяни, которая в каждой из своих двадцати ролей «вся Маньяни», в отличие от Мазины, которая «вся» — в двух бессмертных своих работах, «весь Мастроянни» слагается из множества ролей.

Элементы разных стилей, частности разных поэтик нерасторжимо сплавлялись в «стиль Маньяни». Мастроянни каждый раз играет в до него, без него существующем стиле, нигде их не смешивая. Но играть он может и играет почти во всех известных стилях. На абсолютном стилистическом чутье актера построена его коронная роль — Гвидо Ансельми в «8 $^1/_2$» Федерико Феллини. Этот режиссер уловил и другую существенную особенность своего исполнителя: Мастроянни — актер не роли, а суммы воплощений.

В роли Гвидо развивается мысль, а сюжет развития лишен. Он представляет собой нанизывание микроновелл, выполненных в разных жанрах: политический диспут сменяется лирической ретроспекцией детства героя, фарс любовных игр — внутренним монологом раздираемого сомнениями художника, «гарем» — эротический гротеск в духе позднего Феллини — уступает место ностальгической грусти сцены с родителями. Есть еще «опера соперниц», архиреалистическая ссора с продюсером, ядовитый шарж на высоколобого интеллектуала и цирковой финал. В пестрой мозаике условий и условностей игры Мастроянни одинаково свободен, непринужден, внятен. В «8 $^1/_2$» нет сцен, где он «лучше», и сцен, где он «слабее». С точки зрения мастерства, Мастроянни можно назвать абсолютным актером. Ему доступно все: антифашистская хроника («Повесть о бедных влюбленных»), психологическая драма («Семейная хроника») — оба фильма по произведениям Васко Пратолини; философское исследование («8 $^1/_2$»), политический фильм («Лев Последний», «Аллонзанфан»), социальная сатира («Развод по-итальянски»), бытовая комедия («Жена священника»), сюрреалистический фарс («Большая жратва»), такие авторы, как Достоевский, Камю, Чехов, Гончаров (два последних сыграны в театре и на телевидении), сотрудничество со всеми крупнейшими режиссерами Италии, кроме разве что Пазолини и Бертолуччи, участие в ансамблях с большинством крупнейших актеров разных стран. Великолепная интуиция, живость ума, быстрота и абсолютность внутренних превращений — это феномен Мастроянни, каким он бросается в глаза.

Но вот возникает вопрос: а может быть, этот характер, психологический строй героев, которых чаще всего играет Мастроянни, не препятствуют текучести, почти ртутности актерских метаморфоз?

Если попытаться обозначить общий знаменатель бесконечного количества самых разнообразных, если не сказать разношерстных персонажей актера, то этим знаменателем окажется отношение героя к ситуации, в которую он попадает: ситуация всегда перерастает героев Мастроянни, будь то художник, alter ego великого Феллини («8 $^1/_2$»), тоскующий эпикуреец Марчелло («Сладкая жизнь»), полный самоотречения старший брат, всем пожертвовавший, чтобы вывести в люди оставшегося на его попечении младшего брата («Семейная хроника»), или полусонный фат барон Фере, взбунтовавшийся было против сицилийских нравов, но в конце концов застрявший в их капкане («Развод по-итальянски»). В недавнем фильме «Умереть в Риме» Мастроянни досталась роль, весьма напоминающая роль дона Морозини — священника из «Рима — открытого города», незабываемо сыгранного больше 30 лет назад Альдо Фабрици. Патер Мастроянни тоже связан с Сопротивлением. В начале картины он хочет воспрепятствовать грабительскому вывозу сокровищ итальянского искусства в Германию, а затем, когда события приобретают трагический оборот, рискуя жизнью, пытается предотвратить расстрел 335 ни в чем не повинных людей и гибнет вместе с ними.

Казалось, эта роль давала актеру возможность, подобную той, какую в свое время получил Витторио Де Сика, исполнивший роль Бертоне в «Генерале Делла Ровера» Росселлини,— возможность сыграть героиче-

Марчелло Мастроянни

ское преодоление. Мастроянни сыграл тему преодоления, но не сыграл его пафос.

Свидетельствует ли эта особенность Мастроянни о его творческой ограниченности или это — знамение времени? Всякий однозначный ответ на такой вопрос грешил бы неточностью. Наверное, можно сказать одно: не актеры выбирают эпоху, но эпоха выбирает актеров.

На переломе 60-х и 70-х годов ртутно-изменчивый, легкий, как бы скользящий персонаж, которого так совершенно играл Мастроянни, необратимо становится объектом осуждения или осмеяния. Актер без устали подвергает его самокритике, в том числе такой безжалостной, как в скандально знаменитой «Большой жратве». Почти тот же расчет с героем экрана 60-х ведут Сорди, Тоньяцци, Гассман.

Под конец минувшего десятилетия в итальянском актерстве происходят перегруппировки. Во-первых, как никогда раньше, усиливаются позиции комедийных исполнителей. Во-вторых, такого также до сих пор не бывало — экран становится определенно мужским. Это по видимости случайное обстоятельство на самом деле отражает важные перемены в кинематографе, и не только итальянском. С «маскулинизацией» кино мы столкнемся еще

в связи с судьбами американской актерской школы. Там обнаружится та же любопытная закономерность: усиление социально-критических мотивов, обращение к актуальным проблемам жизни сопровождается отказом от женских образов в центре произведения, что со всей наглядностью отражает по-прежнему ничтожную роль женщины в собственно социальной области, ее традиционную закрепленность за бытовой, частно-интимной сферой жизни.

Судьба Джана Марии Волонте прекрасно иллюстрирует мысль о том, как властно избирает время соответствующий тип художника вообще, актера в частности.

Со стороны казалось, что, едва появившись, Волонте сразу завоевал зрителей и критику. Между тем путь к тому положению, которое сегодня занимает этот артист, был долгим и драматичным.

Несколько сезонов в Пикколо ди Милано, бесконечные разъезды по провинции, участие в двух-трех фильмах почти что на положении типажа — Волонте упорно накапливал мастерство, оттачивал свой профессионализм. Два события вырвали его имя из безвестности: роль Николы Сакко в телеспектакле и затем в спектакле гастрольной труппы, а также шумный судебный процесс, в котором актеру пришлось быть ответчиком. И хотя последнее событие, строго говоря, лежит вне актерской биографии Волонте, оно выявило публично не только определяющие черты личности и художественных убеждений нашего героя, но и подтвердило характерные сдвиги, произошедшие в положении киноактера в буржуазном производстве.

Процесс подвел черту трудному периоду жизни Джана Марии Волонте. Мыкаясь от одного случайного контракта к другому, он подписал договор, по которому обязывался в течение нескольких лет сниматься в «спагетти-вестернах» — итальянских подделках под ковбойский фильм. Договор в полном соответствии с «системой звезд» закреплял за актером амплуа (злодей) и псевдоним (Джон Уэллс: в фильмах о Диком Западе, хотя бы и снятых в Чочарии или на Сицилии, не могло быть неамериканских имен!). Волонте-Уэллс сыграл в двух-трех вестернах «made in Italia» и взбунтовался. Взбунтовался против кабалы амплуа, рабства у дельцов, вообще против затеи, участником которой оказался. Разрыв с кинобизнесом обошелся актеру в несколько миллионов лир. Но взамен он приобрел иной, куда более важный капитал — репутацию человека сильной воли и бескомпромиссных убеждений, которая привлекла к нему симпатии левых кинематографистов — создателей так называемых политических фильмов. Результат: за пять лет актер выступил в главных ролях более десяти фильмов на родине и за рубежом. Мало того: эти фильмы не просто достижения киноискусства, но существенные моменты общественной жизни.

Можно сказать больше: связь с реальной общественной и политической ситуацией — условие возникновения и воздействия политического кино. Она, а не острота и новизна тематики и художественных решений определяет интерес к этому кинематографу. Сюжеты фильмов этого круга, как правило, принадлежат прошлому и разрабатываются по известным драматургическим образцам: чаще всего политические ленты строятся по каркасу детективного жанра. Документальные истоки фильмов и их реальный контекст открывают актерам огромные возможности. Недаром в художественном отношении политические фильмы — по преимуществу актерские фильмы, с той лишь оговоркой, что далеко не каждый даже и хороший актер может и согласен сниматься в них. Джан Мария Волонте может и согласен.

В своих героях актер концентрирует в первую очередь, а иногда и исключительно черты социального портрета. Сыгранные им крупные роли четко делятся на положительные и отрицательные. Его положительных героев отличает редко встречающаяся на западном экране цельность. За малым исключением это реальные исторические фигуры: Бартоломео Ванцетти (в кино, в отличие от театра, Волонте появился в этой роли), Джордано Бруно, Энрико Маттеи — один из капитанов итальянской промышлен-

ности, прототипом образа Садьеля в «Покушении» (у нас в прокате—«Похищение в Париже») был Бен Барка. Волонте играет их сильными людьми, отважно противоборствующими объективной или внешней ситуации. Трудно назвать другого актера в мировом кино, который бы с такой же страстью, с таким же вдохновением, с такой же мерой личного причастия играл бы веру в идею, силу убежденности, величие правого дела. При том, что правоту и устремленность к цели он умеет играть не только впрямую, но как бы от противного тоже.

Как истинно итальянский актер, Волонте — виртуоз перевоплощения. В числе своих драматургов он любит называть Пиранделло и Брехта. Его киноролн подтверждают вдумчивую работу над этими авторами. У Пиранделло Волонте усвоил метод перевоплощения как смену масок. У Брехта он научился опыту социальной маски. Уроки этих драматургов пригодились Волонте, когда он снимался в фильмах сценариста и режиссера Элио Петри «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» и «Рабочий класс идет в рай».

Достижения итальянского киноискусства переросли рамки узконационального культурного достояния. На неореализм и завоевания политического кино ориентируется передовой кинематограф Запада.

В итальянском кино раньше, во французском несколько позже, в американском еще позже произошла и еще происходит смена самих принципов актерского искусства, а также изменение общественного и творческого статуса киноактера. Одновременно с обострением социального зрения камеры, с интеллектуальными открытиями экрана обогащается, не может не обогащаться вся художественная структура фильма и, конечно же, такое важное ее слагаемое, как актерское творчество. В статье, написанной А. Базеном по случаю смерти американского актера Хемфри Богарта, есть знаменательная фраза. Богарт, пишет Базен, замечательно сыграл в одной из картин Хастона. Благодаря этой актерской «победе в Голливуд, видимо, проникает нечто от американской литературы». Важный сдвиг — активное актерское участие в жизни и создании истинно художественной культуры нашего времени — отчетлив в эволюции французской исполнительской школы, он — цель усилий отдельных мастеров европейских кинематографий, он бросается в глаза в жизни американского кино.

Об этом следующая статья.

Ирина Быкова

История и современность

«Мелья» («Mella»)
Автор сценария и режиссер Энрике Пинеда Барнет. Оператор Хосе Табио. Композитор Карлос Фариньяс. Производство ИКАИК (Куба).

«Для меня кино — это жизнь, жизнь художественно выраженная, постоянно меняющаяся, находящаяся в непрерывном развитии». Эти слова принадлежат кубинскому режиссеру Энрике Пинеда Барнету, вся жизнь и творчество которого неразрывно связаны с революцией.

Он остался ее верным солдатом, когда сразу после победы ушел в горы Сьерра-Маэстра учителем-добровольцем, когда возглавлял национализированный сахарный завод, когда в качестве дипломата представлял Кубу в ряде латиноамериканских стран.

Он пришел в кино, как почти и все его товарищи, «из шеренг революции» и, как почти все они, прошел путь от дидактического, как принято в кубинском киноведении называть научно-популярное кино, к документальному и потом уже к игровому.

Типичность творческой судьбы этого режиссера, одного из наиболее талантливых кубинских художников, заставляет обратить особое внимание на новый его фильм — «Мелья». Ибо картина эта — не просто принципиальная удача Барнета, но и принципиальное явление в развитии всего современного кубинского кино: она во многом проясняет его поиски, его идейные и эстетические уст-

ремления. Фильм — итог многолетней работы режиссера — был закончен, как и картина Сантьяго Альвареса «Первый делегат», к I съезду Коммунистической партии Кубы, который состоялся в минувшем году.

«Сто лет борьбы»— эта тема стала определяющей в творчестве многих кубинских кинематографистов, легла в основу целой серии значительных историко-революционных произведений: вспомним, например, фильмы Пастора Вега «Да здравствует республика!» и «Пятая граница», «Хирон» Мануэля Эрреры, «Пуэрто-Рико» Хесуса Диаса и Фернандо Переса. Истории революции на разных ее этапах посвящены и новые картины Альвареса и Барнета. Цель их, как сказал директор ИКАИК* Альфредо Гевара, представляя съезду кубинских коммунистов «Первого делегата» и «Мелью»,— исследовать объективное значение исторического процесса, революционных событий, художественными средствами рассказать с экрана о деятельности выдающихся людей прошлого, помочь народу осознать свою роль в истории.

Необходимость и актуальность анализа прошлого усиливается на Кубе специфическими факторами: идеологи американского империализма постоянно фальсифицируют и искажают факты кубинской истории. Здесь находит применение и теория «географического фатализма», по которой зависимость латиноамериканских стран от могущественного северного соседа — это якобы их судьба, предопределенная самой историей. Даже по сей день возникают подобные «теории», принижающие смысл героической борьбы кубинского народа с диктаторскими режимами, бывшими прислужниками США, и — значение кубинской революции. Авторы этих «теорий» видят в событиях 1959 года на Кубе не историческую закономерность, а случайное стечение обстоятельств, пытаются приравнять революцию, совершенную кубинским народом под руководством партии коммунистов, к заурядному военному перевороту, которые нередко происходят в странах Латинской Америки. Была выдвинута и концепция так называемого «персонализма», ставящая возможность победы антиимпериалистической народной борьбы в странах континента в зависимость от появления «сильной личности», действующей в определенной исторической ситуации...

Все эти «теории» были призваны свести на нет значение многолетней деятельности Народно-социалистической (Коммунистической) партии Кубы в борьбе за национальное освобождение народа, в борьбе за социализм.

Вот почему историческая тема, тема революции для демократического искусства сегодняшней Кубы необычайно актуальна. Прошлое позволяет найти верные ответы и на острые вопросы современности, помогает увидеть явления в их исторической перспективе, заглянуть в будущее. Так произведение искусства становится мощным оружием в политической борьбе.

В поисках подлинного героя кинематограф закономерно обратился к образу выдающегося деятеля кубинского революционного движения, основателя Коммунистической партии Кубы Хулио Антонио Мельи. Рассказ о жизни Мельи — одного из тех, кто творил будущее, готовил победу новой, сегодняшней Кубы,— стал рассказом об одной из важнейших страниц прошлого, о поворотном моменте в истории страны.

...На экране — события 20-х годов. Экономический кризис. Бастуют рабочие. Против разгула реакции выступает студенчество, передовая интеллигенция. Страну потрясают известия о массовых убийствах недовольных, тех, кто пытается бороться с диктатурой Мачадо —«тропического Муссолини», как назвал его Хулио Антонио Мелья: за время правления Мачадо на Кубе было уничтожено свыше трех тысяч патриотов...

Авторы фильма убедительно показывают, как именно в эти годы пробуждались национальное сознание народа, его воля к борьбе за социалистические идеалы. У истоков этого движения стоял и Хулио Антонио Мелья.

Новая работа Энрике Барнета — в прямом смысле слова биографический фильм: образ Мельи предстает в нем в развитии; мы видим, как формировался его характер, как постигал он законы революционной борьбы, как постепенно учился верно применять на практике положения марксистско-ленинской теории. Однако нам не только рассказывают яркую биографию, что само по себе очень важно, но и помогают увидеть жизнь героя «изнутри», проникнуть в сложный мир его мыслей, чувств, устремлений, которые неизменно были связаны с борьбой и чаяниями народа.

Картина начинается редкими фотографиями героя. На одной мы видим высокого стройного юношу с прямым независимым взглядом из-под полей ковбойской шляпы. И сразу за этой несколько экзотической фотографией — вопреки хронологии — другая: на ней запечатлено убийство Мельи. В финале

* ИКАИК — Кубинский институт кинопромышленности.

эти контрастные изображения повторяются вновь и «звучат» как своеобразный драматический рефрен всей картины, композиция которой в основном следует хронологии жизненных фактов, их реальной исторической последовательности.

...Хулио Антонио Мелье восемнадцать лет. Поступив в Гаванский университет, он решает посвятить себя изучению права, древнегреческой мифологии и истории. Мы видим, что на первом же курсе он выделяется среди своих товарищей: импульсивный, остро реагирующий на происходящее, Мелья постоянно оказывается в центре событий. Объединившаяся вокруг него группа студентов выступает против расовой дискриминации в спорте, объявив войну «желтым»— студентам из богатых семей. А уже через месяц он подписывает протест против присвоения звания почетного доктора Гаванского университета американскому «специалисту» по кубинским вопросам Краудеру, который своей деятельностью способствовал экономическому и политическому подчинению страны иностранным монополиям.

...Вот Мелья произносит речь в актовом зале университета. Он говорит о роли студентов в политической жизни страны. Именно в отношении к этой проблеме обнаруживается эволюция в сознании молодого революционера. Вначале он думал, что реорганизация университета послужит основой для значительных социальных перемен, но вскоре убеждается, что для подлинной демократизации образования необходима революция, которая одна только способна разрешить социальные проблемы всех слоев общества, лишенных политических прав. По его инициативе для рабочих создается Народный университет имени Хосе Марти; возглавляет его Мелья.

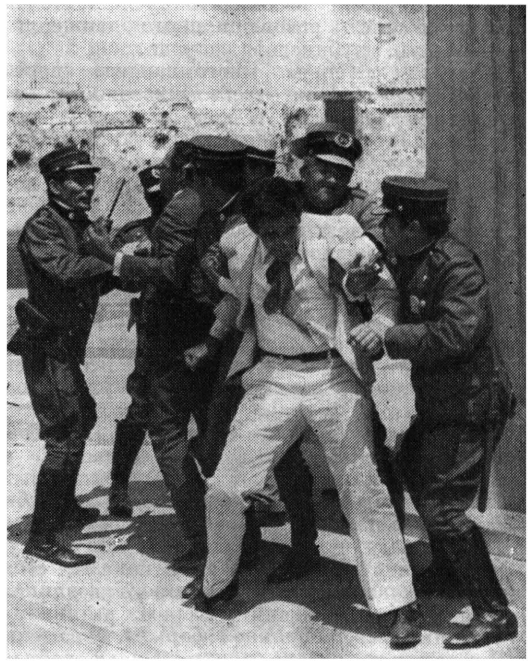
Масштаб образа героя ширится от события к событию. Камерные сцены сменяются массовыми, рассказывающими о важнейших страницах революционного прошлого страны и народа.

...Мелья объезжает весь остров, занимаясь подготовкой первого на Кубе Национального конгресса студентов.

...Мы слышим его выступление против вмешательства Соединенных Штатов во внутренние дела Кубы.

...Мы видим его на историческом заседании группы кубинских коммунистов, где была основана Коммунистическая партия страны: Мелья избирается членом ее первого Центрального Комитета.

А через три месяца, 28 ноября 1925 года, газета «Эль диа» проинформировала своих читателей о том, что «студенческий лидер



«Мелья»

Хулио Антонио Мелья арестован по обвинению в организации террористических актов». В знак протеста против ложного обвинения заключенный гаванской тюрьмы Мелья объявляет голодовку. «Народ Кубы умеет постоять за справедливость»,— заявляет он корреспондентам. Под давлением широкой общественности Мачадо вынужден освободить Мелью, приказав ему покинуть родную страну.

Трудные годы разлуки с родиной. Эмиграция. Но и здесь Хулио Антонио Мелья продолжает самоотверженную борьбу за свободу Кубы.

С особым волнением смотрятся хроникальные кадры о праздновании десятилетия Октябрьской революции — в это время Мелья приехал в Москву...

Растет международный авторитет кубинского революционера, и страх перед ним толкает Мачадо на гнусное преступление: в 1929 году агенты, посланные им в Мексику, выследили и злодейски убили Хулио Антонио Мелью. Так от руки палачей и предате-

лей погиб один из выдающихся деятелей международного революционного движения, верный сын кубинского народа.

Картина «Мелья» многопланова, перед режиссером стояли здесь многочисленные сложные задачи. Но в конечном счете они сводились к тому, чтобы правдиво и убедительно воспроизвести реальные исторические события и судьбы людей, вызвав в нас целостное впечатление об эпохе, создавшей объективные предпосылки для грядущей победы кубинской революции.

Энрике Пинеда Барнет был подготовлен к такой постановке. Он начинал как режиссер научно-популярных фильмов из серии «Народная энциклопедия», поставил несколько документальных картин, был консультантом и ассистентом Михаила Калатозова на съемках советско-кубинского фильма «Я — Куба», снял самостоятельно фильм «Жизель», а затем полнометражный документальный фильм «Давид» (о национальном герое Кубы Франке Паисе), в котором выработал подход к фильму — художественному документу.

В картине «Мелья» Барнет показал себя зрелым художником, у которого возникла потребность обращения к герою, активному участнику революционной борьбы, носителю нравственного идеала эпохи. Мелья вобрал лучшие черты своего народа, освобождению которого он посвятил жизнь. При этом режиссер не стремился создать образ «сверхчеловека». «Наши герои,— подчеркивал он,— это обычные люди, которые стали гигантами в борьбе».

Фильм этот — результат тщательного исторического исследования. Авторы изучали архивы, анализировали материалы прогрессивной и буржуазной прессы того времени, внимательно просматривали личные документы Мельи, беседовали с его соратниками и близкими. Ассистент режиссера Торрес параллельно работал в Мексике. Авторам помогали опытные историографы — Эразмо Думпьерр и Фернандо Портуондо.

В результате скрупулезной «работы за столом» в фильме удалось раскрыть и неповторимость судьбы героя и типичность ее для революционера.

Роль Мельи была поручена Серхио Корриери, опытному актеру, знакомому нам по главным ролям в фильмах «Воспоминание об отсталости» (1968) и «Человек из Майсинику» (1973).

Долго и трудно определялся портрет героя. Вначале казалось, что если актер не будет похож на Мелью,— это неестественно, неисторично. Увлеклись поисками внешнего сходства. Было сделано более ста проб с различными исполнителями. Но в конце концов от этого отказались. Подобный подход требовал поисков двойников и Вильены, и Балиньо, и вообще всех исторических персонажей, которые появились на экране рядом с героем. Важнее было другое — выразить доминанту образа Мельи, проникнуть в его духовный мир, правдиво воссоздать своеобразие его характера. И мы не раз видим на экране, как лицо Корриери — Мельи озаряется радостью одержанной победы, внезапным прозрением, как мысль рождается на наших глазах. Еще миг — и она отольется в четкий политический афоризм...

Серхио Корриери очертил характер своего героя резко, сосредоточившись на главном, не увлекаясь психологическими подробностями. Они присутствуют лишь в той мере, в какой это необходимо, чтобы перед нами всегда оставался живой конкретный человек — с его достоинствами и недостатками. При этом все черты образа как бы сплавляются в единое понятие: борец-патриот. Мы это ощущаем в полной мере, и поэтому последние слова Мельи («Умираю за революцию») не звучат риторически: они волнуют нас своей искренностью, они оправданы всем ходом предыдущих событий.

Характер Мельи и сложные обстоятельства его исключительной судьбы дополняют образы его товарищей по борьбе: Карлоса Балиньо, Альфредо Лопеса, Рубена Мартинеса Вильены и других. Мелья редко остается один в кадре: политический лидер, вожак масс, он черпает силы в постоянном общении с товарищами по совместной борьбе.

В системе образов картины следует особо выделить главного противника Мельи — диктатора Мачадо. Историческая правдивость ленты усиливается за счет реалистически точного изображения врага, олицетворяющего социальное зло, против которого направлена борьба героя, носителя положительного идеала.

Образ Мачадо построен на контрастах, неожиданных психологических переходах. Он мягок, даже «по-отечески» нежен, когда разговаривает с группой студентов, пытаясь перед выборами коварно переманить их на свою сторону. Он не может скрыть свой гнев и свое бессилие, узнав о том, что Мелья объявил голодовку. Он ощущает свою полную беспомощность перед протестом десятков тысяч людей, выступивших в защиту мужественного патриота. В сцене встречи Мачадо с адвокатом, который обращается к нему с просьбой освободить коммуниста Мелью, гнусная сущность образа диктатора обнажается окончательно. После тягостной паузы президент произносит сквозь зубы: «Я не

знаю, что такое коммунист, анархист или социалист. Для меня все они одинаковы. Я убью его! Убью...» Это сильная сцена. Она наглядно подтверждает слова Анри Барбюса: «Мачадо впитал в себя все пороки и преступления своих предшественников в президентском дворце. Он довел террор до степени безумия».

Конфликт Мельи и Мачадо выражает, прежде всего, содержание борьбы антагонистических классовых сил. Он развивается прямо или косвенно через многие эпизоды фильма, и это придает ему историческую масштабность и художественную целостность.

«Мелья»— фильм-хроника, хроника, «реставрированная» с помощью особых художественных приемов. Многие сцены заставляют забыть, что мы смотрим произведение игрового кино. Монтаж фотодокументов становится элементом драматического развития сюжета, документальные съемки органично сочетаются с игрой актеров. И здесь следует сказать об изобретательности авторов фильма. Стремясь сделать художественный материал более жизнеподобным, достоверным, они подкрепляют сюжет фотографиями, хроникальными кадрами, сохранившими события прошлого, газетными вырезками тех лет. Разными способами они оживляют фотографию, превращая ее в кинокадр. Так, сохранившееся фото обессиленного Мельи, пережившего двадцать три дня голодовки, переходит в кинокадр, где воспроизведена та же обстановка в камере, но уже с актером Корриери. Оживает фотография, запечатлевшая демонстрацию студентов — во главе ее Мелья — Корриери. Раскадровывается коллективный снимок с вычленением крупных планов. Подобные приемы уже прочно утвердились в практике кубинской хроники и документального кино. Их творческое использование в игровом фильме позволило достичь стилистического единства при обращении к разнородному изобразительному материалу.

Драматургия «Мельи» строится на цикле внутренне завершенных взаимосвязанных эпизодов. Каждый эпизод — глава, рассказ об определенном событии, которое комментируется тремя способами: предшествующим рассказу титром — с указанием времени и места действия; закадровым текстом и, наконец, непосредственным обращением актера в зрительный зал.

Последний прием выглядит неожиданно и впечатляюще. Корриери несколько раз «выходит из образа» и — словно наш современник — комментирует то, что происходит на экране, делится с нами своими мыслями. В начале фильма он говорит о трудностях, с которыми столкнулись создатели картины. В другом эпизоде сообщает факты из студенческой деятельности Мельи: следует длинный общий план, и затем актер вновь вступает в образ, снова «входит» в роль. Когда Мелья нелегально покидает Кубу, актер снова «отделяется» от персонажа, говорит о своем герое «он», и рассказывает, как Мелья в двадцать два года уехал за границу, не имея паспорта. Потом он представляет нам Тину Модотти, итальянскую журналистку, друга Мельи в эмиграции, благодаря которой мы сейчас можем видеть подлинные его фотографии, открывающие фильм.

Вероятно, лет десять назад такой способ ведения рассказа вызвал бы удивление; но сегодня телевидение приучило зрителей к прямому непосредственному контакту с действующими лицами, с теми, кто живет на экране.

Фильм снимал оператор Хосе Табио. Подчиняя композиционные и световые элементы изображения общей идее картины, он немало способствовал точному воспроизведению стиля эпохи.

В эпизоде, который происходит в актовом зале университета, камера медленно дает круговую панораму, и зритель как бы ощущает себя участником этой ассамблеи. Выхватываются отдельные лица: рассерженные недоумевающие преподаватели, испуганный полицейский, то и дело вскакивающий с места с дубинкой в руках, ликующие студенты. Табио умело использует контрастные переходы от кадров, залитых светом, к темноте — символу тревоги, сложностей напряженной борьбы. Особо следует отметить его выразительную работу с цветом —«Мелья» первая кубинская цветная картина.

В фильме есть и просчеты, о которых необходимо упомянуть. Не все массовые сцены поставлены с необходимой тщательностью. Соратники Мельи недостаточно индивидуализированы: мы подчас не можем сказать, кто рядом с героем, хотя понимаем, что это реально существовавшие личности. Может быть, фильму не помешали бы подписи, называющие основных персонажей. Это не противоречило бы стилистике картины, с ее ярко выраженным стремлением к документальности.

Впрочем, вряд ли можно найти биографический фильм, в котором бы не было подобных или иных просчетов. Важно другое — состоялось ли художественное открытие? В картине режиссера Энрике Пинеда Барнета это открытие, на наш взгляд, состоялось.

«Мелья»— важная веха в истории кубинского кино. Главное достоинство этого произ-

ведения — впечатляющий образ главного героя, пламенного революционера, патриота, интернационалиста; характер его раскрыт в связи с объективно воссозданной исторической обстановкой. Фильм мог бы стать еще одной иллюстрацией к учебнику истории. Но стал он подлинным произведением искусства, призванным сыграть важную роль в художественном познании прошлого и глубоком понимании настоящего социалистической Кубы.

Леонид Гурьян

Ох, уж этот негодяй Гуатро...

«Двое в городе» («Deux hommes dans la ville»)
Автор сценария и режиссер Хозе Джованни. Оператор Жан Жак Тарб. Композитор Филипп Сард. Производство «Валория-фильм» (Франция).

...Одинокий пожилой мужчина, понуро бредущий по улицам утреннего города. Плотная, будто из камня сработанная, приземистая фигура. И город, в котором, кажется, нет закоулка, еще не запечатленного внимательной камерой. Они нам давно знакомы. Чтобы узнать их, не нужно долго вглядываться в дома и набережные, не обязательно заглядывать в лицо идущему. Конечно же — это Париж. Конечно — это Жан Габен, которого на этот раз зовут Жермен Казнэв. Штатный тюремный воспитатель. Чем же он подавлен и опечален в рассветный час?

Голос Казнэва за кадром сулит поведать горькую историю его подопечного Джино Страбладжи, в жизни которого правосудию отведена роль злого рока, а фортуне — неумолимой Фемиды, которая простирает к герою лишь правую, меченосную, длань...

А после патетически скорбных слов Казнэва о своем разочаровании в правосудии, после зловещего упоминания о том, что во Франции есть две гильотины — одна, большая, постоянно находится в столице, другая, поменьше, «постоянно путешествует», на экране развертывается драма Джино Страбладжи (Ален Делон), осужденного на двенадцать лет тюрьмы за ограбление банка и выпущенного досрочно по ходатайству воспитателя, поверившего, что молодой человек исправился и никакой опасности для общества не представляет.

Итак, Джино выходит из тюрьмы. За воротами его ждет Софи, верная жена, и Казнэв — уже скорее друг, чем наставник,— приглашающий супругов в свою машину. Как трогательно радуется Джино вновь обретенной свободе! Как сильна в нем решимость начать новую, честную жизнь! Однако, как догадывается читатель (иначе ведь и картины бы не было), из этого ничего не выйдет. Бывшего гангстера, вставшего на путь добра, будут буквально преследовать роковые случайности, которые, нагромождаясь одна на другую, подобно сокрушительной лавине, повлекут его к катастрофе...

События развиваются с головокружительной быстротой, только за быстротой, с которой сменяются сюжетные перипетии, не всегда проступает логика — ни психологическая, ни, тем более, социальная. Зритель все время ощущает подстроенность, диктат режиссера, власть заранее заданной тенденции, подчиняющей себе нехитрую композиционную структуру картины. Логика здесь то и дело подменяется авторским произволом, для которого важна не смысловая, а чисто функциональная нагрузка эпизодов.

...Вот Джино и Софи навещают своего старого друга Казнэва в Монпелье, куда того перевели, кажется, в порядке служебного понижения после бунта в одной из тюрем, к которому он, кстати, прямого отношения не имел. Вместе с семьей Казнэва они проводят целый день на лоне природы, резвясь, как невинные дети, и наслаждаясь хорошей погодой и гостеприимством радушных хозяев. Но почему так странно ведут себя водители этих двух машин, что мчатся навстречу возвращающимся домой Джино и его жене? Похоже, что водители тех машин просто жаждут катастрофы. Ах, догадываются зрители, это, верно, прежние дружки Джино, которые такой ценой решили расправиться с ним за то, что он «изменил» их делу? Но ничего зловещего, фатального в происходящем нет. Режиссер твердо придерживается принципа всемогущей роковой случайности. Не месть, чреватая катастрофическими последствиями, а просто автомобильная катастрофа, случайная и банальная, подстерегает Страбладжи. И ввергает его в пучину новых бедствий. Софи погибает, а тяжелораненый Джино звонит из больницы Казнэву, чтобы сообщить о несчастье. Говорить он почти не может, его душат рыдания, и в этот момент может показаться, что для героя все в жизни кончено...

Много позднее, когда с Джино и вправду все будет кончено, невольно задаешься вопро-

сом, зачем понадобилось авторам картины еще и это — смерть любимой и любящей жены? Конечно, прибегнув к столь сильному средству, они хотели внести в картину тот фермент драматизма, без которого она стала бы пресной и монотонной. Но еще им хотелось показать, насколько крепка в их герое воля к жизни... Впрочем, убить на экране хорошую женщину, да еще в тот момент, когда она, кажется, обрела заслуженное счастье,— это всегда верный способ растрогать чувствительного зрителя. Возможностями же такого рода Хозе Джованни никогда не пренебрегает.

Впрочем, волноваться за Джино всерьез не стоило. Его возвращение к жизни — после краткой депрессии — совершается настолько стремительно, что ставит под сомнение и искренность скорби героя и глубину его чувства к погибшей жене. Теперь Страбліджи оседает в Монпелье, куда его устроили заботами все того же Казнэва. Теперь у него есть и хорошо оплачиваемая работа в типографии и очаровательная приятельница Люси. У Люси, правда, один «недостаток»: она служит в банке. Можно заранее догадаться, учитывая уголовное прошлое Джино, не оставляемого в покое главарем небольшой банды Марселем,— какие последствия может иметь столь опасное совпадение.

Кстати, о прошлом Джино. О нем, собственно говоря, мы почти ничего не знаем. Кто он и откуда? Почему сделался грабителем, а потом так решительно стал на путь добродетели? Режиссера такие «детали» не интересуют, как не интересуют его и мотивы, по которым Казнэв решил посвятить себя перевоспитанию преступников. Жизненные корни, социальная принадлежность, объективные мотивировки поведения обоих героев просто не принимаются во внимание. Налицо обнаженная — вневременная и внесоциальная — схема: заблудшая душа, непонятно как и почему оказавшаяся в тенетах порока, и — добрый пастырь, который, несмотря на вполне земную, грубоватую и грузную фактуру семидесятилетнего Жана Габена, кажется бесплотной психологической абстракцией, ирреальным символом Добра. Итак, мы знаем только, что бывший преступник раскаялся, а добрый наставник всегда начеку. Как ангел-хранитель, который всегда стоит за плечами доброго христианина. Зато Хозе Джованни без устали демонстрирует, как добра и справедлива, свободна от всякой предвзятости социальная среда современной Франции к бедняге Джино. Впрочем, почему бедняге? Пока ведь ему сказочно везет. Погибла Софи, на место ее тут же заступила новая подруга, умница и без тривиальных предрассудков. Однако в такой схеме, какой бы она ни была идиллической, явно недостает какого-то элемента, чтобы сделать ситуацию Джино взрывоопасной. И он, этот элемент, естественно, появляется. В образе полицейского инспектора Гуатро (Мишель Буке), которому отводится вакантная до сих пор функция Злодея.

Здесь мы приближаемся к самому главному. К ответу на вопрос, кто же виноват в той трагедии Джино Страбліджи, которой завершится повествование? Кто подтолкнет его к гильотине, о которой еще в прологе упомянул Казнэв? Общество с его архибуржуазными нормами и порядками, с его пенитенциарной системой, не перевоспитывающей преступника, а, напротив, углубляющей его дурные наклонности? Но ведь общество повернуто к Джино только улыбающейся своей стороной. Да и Казнэв, от лица правосудия, во всем могуществе своей официальной должности, не только добился досрочного освобождения Страбліджи, но и помог обеспечить его работой, не оставив на его душе ни одной дурной зарубки. Джино в исполнении Алена Делона настолько состоит из одних добродетелей, что зритель отказывается верить тому, что этот херувим грабил банки и сидел в тюрьмах, о которых с таким отвращением и болью писали многие и, может быть, ярче всех Жан Жене, сам прошедший по всем кругам тюремного ада, пробежка по которым для очаровательного Джино, похоже, не была сопряжена ни с какими отягчающими душу последствиями и шрамами. Единственное, чему научила Джино тюрьма, — это умению ценить свободную жизнь. Поэтому когда он решительно отказывается вернуться в тот круг, из которого угодил за решетку, и дважды прогоняет от себя Марселя с его сообщниками, мы реагируем на это как на что-то саморазумеющееся. Но тут-то и происходит его встреча с Гуатро — та главная и роковая случайность, которая приведет Джино к гибели.

Лет десять назад Гуатро участвовал в задержании Страбліджи. Поэтому теперь, столкнувшись с ним в дверях комиссариата, куда Джино пришел, чтобы сделать отметку в документах, как того требуют правила для досрочно освобожденных, Гуатро прежде всего интересуется, не намерен ли Страбліджи устроить «какой-нибудь налетик еще и в нашем районе»? Не правда ли, такой вопрос звучит довольно странно в устах представителя закона, опытного полицейского, старшего инспектора? На что он, собственно, рассчитывает? Если бывший гангстер действительно решил приняться за старое, то он вряд ли станет откровенничать с поли-

цейским. А если Гуатро хочет тем самым показать, что Страблиджи еще не доверяют полностью, то его вопрос тоже лишен всякого смысла: Джино находится под гласным надзором полиции и не забывает об этом ни на минуту.

Но дальше — больше. Гуатро, без всяких на то оснований и временами явно нарушая служебные полномочия, начинает преследовать Страблиджи. Он его травит поистине с маниакальной жестокостью и каким-то нелепым упрямством. Он вызывает Джино в полицию. Провоцирует на заявления, которые можно при желании истолковать как подозрительные. Он буквально навязывает бывшему преступнику мысль о новом преступлении. И попутно высказывает кредо создателей картины: «Жизнь состоит из случайностей». При этом, правда, не очень понятно, что имеется в виду: случайность давнишнего преступления Страблиджи или то, что он оказался на свободе. Кажется, второе... И Гуатро, приняв в качестве руководства к действию сомнительную сентенцию: «Мне платят за то, чтобы я сомневался»,— на сутки арестовывает Страблиджи, не имея против него никаких улик, и обыскивает его квартиру, не имея ордера на обыск; даже является в банк к Люси, не имея права (по крайней мере, морального) компрометировать женщину.

Читатель, наверное, уже догадался, что все его действия — результат личной инициативы садиста в полицейском мундире, ведь даже непосредственный начальник не одобряет Гуатро. Казнэв же прямо предупреждает ретивого инспектора, что подаст официальный рапорт по поводу его незаконных действий.

Таким образом, единственный социальный мотив, который можно усмотреть в поведении Гуатро, таков: многолетняя работа в полиции сделала этого человека болезненно

«Двое в городе»

подозрительным, лишила веры в людей, в добро и окончательно ожесточила. Допустим, что это и так, хотя фильм ни на чем подобном не настаивает, заставляя скорее предполагать, что садизм Гуатро — результат какой-то патологии, что он изверг, только по чьему-то недосмотру оказавшийся в полиции, такой (в этом фильме) справедливой и доброжелательной. Между тем действие развивается дальше — по закону тех же роковых случайностей, с которыми мы сталкивались выше. Случайность — только случайность и ничего больше. Чего же тут копаться в социальной структуре и нравственном кодексе общества, которое так сердечно приветствует желание Джино в нем адаптироваться?!

Так мы подходим к последней — и на этот раз роковой — случайности: Марсель со своей бандой ограбил банк. Нет, не тот, в котором работает Люси, но все же именно в Монпелье. А за несколько дней до ограбления он все-таки всучил Джино бумажку со своим адресом, которую тот машинально сунул в карман. Ну что бы ему выбросить этот клочок бумаги! Или хотя бы потерять — случайно. Ведь те, кто снимал ленту, обожают случайности. Но, увы, адрес попадает в руки Гуатро. Случайно, разумеется...

Теперь у инспектора есть улика. Допросив прямо в больничной палате смертельно раненого Марселя — снова шантаж, провокация, прямой обман и изрядная доля жестокости,— Гуатро отправляется на квартиру к Страблиджи и устраивает Люси унизительный допрос, сопровождая его жестами, которые можно истолковать как двусмысленные, если учесть молодость и привлекательность женщины. В этот момент в дверях неожиданно появляется Страблиджи. С криком: «Я тебя убью!» он бросается на Гуатро. И, действительно, убивает. В этой сцене есть что-то от фарса и мелодрамы одновременно. Ценою жизни Гуатро «доказал» желаемое: Джино Страблиджи — опасный преступник. Теперь с этим не поспоришь... Теперь его ждет гильотина.

Таков финал этой псевдотрагедии, фальшивой от начала и до конца, сконструированной холодными руками не слишком мастеровитых ремесленников. Игра на отдельных жизненно достоверных деталях положения не спасает. Обреченность главного героя заявлена с самого начала и заявлена откровенно произвольно. Этим же произволом вызвана и вся та цепь несчастных происшествий, роковых случайностей и фатальных совпадений, на которых держится фильм. Бездна в д р у г разверзлась перед Страблиджи, но не по вине общества или буржуазного правопорядка, а только потому, что на его пути встретился (а мог ведь и не встретиться!) такой патологический злодей, как Гуатро.

В силу этих причин о фильме очень трудно рассуждать всерьез. Но если на минуту все же принять навязываемые режиссером «правила игры» и задаться вопросом: могла ли участь Страблиджи сложиться иначе, добродетельно и благополучно, под подсказку добряка Казнэва? — то ответ будет однозначен: могла! Гибель Джино опять-таки случайна. Причина ее не в нем самом и не в обществе с его фальшивой и ханжеской моралью, а только в гадком Гуатро, своими жестокими глупостями доводящем спасенного Страблиджи до крайности.

Особенно характерна с этой точки зрения сцена в суде. Главный свидетель защиты, Казнэв, выдвигает тут поразительно беспомощные аргументы: «Страблиджи — неудачник. Ему не повезло. Роковое стечение обстоятельств привело его к преступлению, и суд обязан это помнить». И у женщины-адвоката тоже нет никаких серьезных аргументов, почему она и строит свою речь, осуждая варварство гильотинирования. Никакой попытки социального осмысления трагедии, ни одного поползновения вникнуть в анатомию общества, неотвратимо толкающего таких Джино в пропасть, здесь нет и в помине. Парню просто не повезло: ведь Гуатро мог и не попасть в Монпелье, а тогда не было бы ни убийства, ни суда. Ах, этот Гуатро! Бывают же на свете такие негодяи...

Нечто похожее уже было во французском кино. В фильме Клода Лелюша «Жизнь, любовь, смерть», имевшем недолгий, но довольно шумный успех несколько лет назад, зрителя тоже пугали гильотиной. Правда, там все было сделано «по первому разряду», добротно, ловко... С точным расчетом — как бы повернее понравиться мещанину. Известно, что многое из найденного в большом искусстве через некоторое время расходится в ремесленнических штампах. Но всякие попытки скалькировать «достижения» коммерческого кинематографа приводят к более чем жалким результатам. Так, сцены перед казнью в картине «Двое в городе»— это всего лишь неумелое подражание аналогичным эпизодам из фильма Лелюша.

...Тягуче, подробно, нарочито замедленно, словно в аквариуме, происходит приготовление к гильотинированию. Под холодным взглядом камеры как бы застывают люди и вещи. Камера высокомерно холодна: сейчас она сродни атрибутам власти, поскольку демонстрирует зрителю то, чего нельзя увидеть, не имея на то официальных полномо-

чий. Делается это с явным расчетом на обывательский вкус, на того зрителя, который с удовольствием смакует подобные описания на страницах буржуазной прессы: подробности необычного, что-нибудь эдакое — о чужой тайне, чужой беде, чужом отчаянии. Не увидеть даже, а подсмотреть! Вот она, эта возможность. Пользуйтесь ею, а то можно и опоздать! Приговоренного будят, сообщают о том, что просьба о помиловании отклонена, долго ведут по тюремным коридорам, усаживают на стул, связывают руки, дают в последний раз затянуться сигаретой...

Как вспомнишь, что обо всем этом до Лелюша и Джованни писал Гюго, и как писал, то становится не по себе. Буржуа, смакующий эффектные казни и наблюдающий, не выплюнув изо рта жевательной резинки, как все это происходит, и Гюго, разбудивший своим рассказом совесть человечества,— какая тут дистанция! И как страшна она, если понять, что от Гюго до Джованни кино эволюционировало не само по себе, а потому, что так эволюционировал французский буржуа.

А еще нас хотят убедить, что буржуазное общество, каждодневно и необходимо создающее условия, порождающие преступность, общество, навечно отгораживающееся глухой тюремной стеной от человека, оступившегося в жизни,— не имеет никакого отношения к судьбе Страблиджи. Ведь оно не несет никакой ответственности за «черного злодея» инспектора Гуатро: негодяи же могут появиться всюду! Французский законопорядок и французский обыватель тут ни при чем. Если что и порочно в жизни, то только отдельные носители порока.

Походя касаясь некоторых злободневных проблем буржуазного общества (конфликт поколений, организованная преступность, несовершенство системы правосудия), фильм всего лишь отдает дань моде, поскольку подлинных социальных реалий, отражения действительного положения в нем нет. К тому же картине не хватает чувства меры, художественного вкуса и элементарной логики. Стремление подогнать все, даже человеческие судьбы и характеры, под априорно принятый и насквозь спекулятивный пропагандистский тезис приводит к нагромождению банальностей и нелепых ситуаций, безнадежно далеких от правды жизни, а значит — и от искусства.

Французский драматург Арман Салакру заметил как-то, что хорошим актерам подчас легче играть в слабых пьесах. Допустим, что это так. Но в данном случае даже таким исполнителям, как Жан Габен и Ален Делон, не удалось вдохнуть жизнь в предложенный им драматургический материал.

Как мы убедились, фильм «Двое в городе» ставит случайность, роковое стечение обстоятельств выше реально существующих объективных закономерностей, которым на самом деле подчинена жизнь буржуазного общества. Остается только гадать, какого рода случайность привела этот псевдопроблемный и малохудожественный образчик буржуазного коммерческого кинематографа на наши экраны.

Синерама

Бельгия

Среди картин, недавно вышедших на экраны страны, выделяется фильм режиссера Ролана Верхаверта «Палльетер», экранизация одноименного романа классика фламандской бельгийской литературы Феликса Тиммерманса, написанного в начале века. Сюжет романа и фильма несложен. Юноша Палльетер приезжает из деревни в давно манившую его столицу, однако она разочаровывает молодого мечтателя: он воспринимает город как огромную машину, безжалостную к человеку, опустошающую людские души.

Поняв, что счастья он здесь не обретет, Палльетер возвращается в родную деревню.

Исход из городов, движение «назад к природе» — не редкая тема в западной литературе и кино. Однако фильм Верхаверта интересен не только своей проблематикой. По отзывам критики, его отличают свойственная этому режиссеру верность литературному первоисточнику («Палльетер» — третий его фильм-экранизация) и тонкая лиричность, наблюдательность, камерность.

Немалая заслуга в этом принадлежит Уго Клаусу — автору сценария и диалогов. Уго Клаус — известный фламандский писатель — часто работает для кино. Он автор сценариев нескольких фильмов, получивших высокую оценку критики. А несколько лет назад дебютировал и как режиссер.

«Я решительно говорю «нет» кинематографу, находящемуся у нас под полным контролем власть предержащих,— заявил писатель в интервью бельгийскому журналу «Пуркуа па?».— Я говорю «нет» бездумному, пустому киноразвлечению, массовой порнографической кинопродукции».

В фильме Верхаверта, как единодушно отмечает пресса, размышления героев о том, что ждет их родной край, безжалостно эксплуатируемый промышленниками и дельцами, оказались остроактуальными в современных условиях. «Прощай, моя прекрасная страна! — восклицает Палльетер.— Из наших рек сделают грязные канавы, на месте наших цветущих садов будут стоять фабричные трубы... Поверьте, нас ожидает нечто ужасное». Зритель воспринимает эти слова как обращенные к современности.

«Безупречной работой профессионала» называет критика фильм, отмечая, что последняя работа Верхаверта — одна из лучших бельгийских картин прошлого года. В фильме снимались Эдди Брюгман и Жаклин Роммертс, молодые голландские актеры, исполнившие главные роли — Палльетера и Марики, его возлюбленной.

М. Ленкин

Болгария

Осенью минувшего года в Пловдиве состоялся Первый фестиваль болгарского короткометражного фильма, организованный в соответствии с недавним решением Политбюро ЦК БКП о дальнейшем развитии болгарского киноискусства. В конкурсе приняли участие сорок два документальных, мультипликационных и научно-популярных фильма, созданных за последние годы. Главным призом фестиваля — «Золотым Тракийским кубком» был награжден научно-популярный фильм «Стрелы над водой» режиссера Константина Григориева и оператора Цветаны Найденовой.

Премии за лучший документальный фильм удостоена картина режиссера-дебютанта Васила Живкова и оператора Ивана Цонева «Шешкинград», посвященная современным рабочим, партийным работникам, проблемам научно-технической революции. Премию за лучший научно-популярный фильм разделили две ленты: «Столицей будет София» (режиссер Огнян Данаилов, оператор Антон Коларов) и «Первый» (режиссер Иван Попов, оператор Димитр Пенев). Первая из этих картин рассказывает о прошлом болгарской столицы; в центре второй — жизнь и творчество первого болгарского кинематографиста Васила Гендова, его трудная судьба в царской Болгарии. Свидетельством успехов болгарской мультипликационной школы стали премии фильмам старейшины национального рисованного кино Тодора Динова «Перпетуум мобиле» и режиссера Генчо Симеонова «Опера об одном орешке».

Подводя итоги фестиваля в Пловдиве, болгарская печать отмечает, что смотр выполнил свою задачу, выявив определяющие тенденции в развитии отечественного короткометражного кинематографа.

О. Антонов

Италия

Газета «Унита» напечатала интервью с итальянским режиссером Этторе Скола, известным советскому зрителю по фильмам «Тревико—Турин» и «Мы так любили друг друга», достойно представившими прогрессивное кино Италии на VIII и IX Московских международных кинофестивалях. Интервью было посвящено последней работе режиссера.

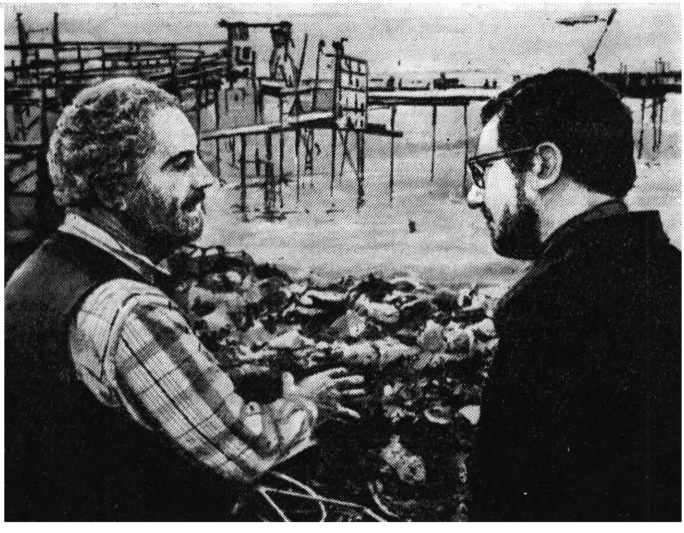
Новая лента Сколы «Злые, гадкие, плохие», на первый взгляд, необычна для его творчества, по-

ествующего о судьбах трудовой Италии, о борьбе рабочего класса, о героических традициях антифашистского Сопротивления. «Злые, гадкие, плохие» — о другом. Это рассказ о людях, населяющих городские трущобы и свалки Рима, о жизни «дна» капиталистического мира, порождающего у его обитателей извращенную, преступную психологию. Трагически погибший Пьер Паоло Пазолини очень поддерживал инициативу Сколы и собирался сниматься в его картине: он должен был появиться на экране, предварив ленту рассказом о жизни «сытого и нищего Рима».

«В центре моей картины,— рассказывает Этторе Скола,— история семьи, обитающей в трущобах, главой этой семьи является старый Джачинто (его роль исполняет Нино Манфреди, единственный профессиональный актер, занятый в этом фильме), своего рода патриарх «дна»...

Однако при всей необычности названия и темы, новый фильм Сколы находится целиком в русле проблематики, знакомой нам по прошлым лентам режиссера, которого всегда волновали наиболее острые и больные проблемы социальной действительности. Он идет от опыта фильма «Тревико—Турин», в котором впервые появляются рядом с рабочим пареньком Фортунато, приехавшим в Турин из глухого местечка в поисках работы, другие персонажи — трагические фигуры безработных, бывшие участники войны, бездомные и голодные люди, живущие в ночлежных домах, малолетние преступники. Эти типажи, лишь намеченные в «Тревико—Турине», станут героями новой картины Сколы.

«Мысль о создании фильма,— рассказывает режиссер,— впервые появилась у меня, когда я прочел в одном из номеров газеты «Унита» летом 1974 года сообщение об убийстве одним из обитателей римского «дна» двух своих дочерей. Это событие... потрясло меня. Мы живем в обществе, которое эксплуатирует тех, кто стоит на низшей из его ступеней, угнетая человека не только подневольным трудом». «По-моему,— заключает режиссер,— эксплуатация существует и там, где духовно подавлена личность, достоинство человека... Об этом я и хочу рассказать в своей новой картине».



Режиссер Этторе Скола (справа) и Нино Манфреди на съемках фильма «Злые, гадкие, плохие»

●

В корреспонденции Карло Бенедетти, помещенной в газете «Унита», говорится о том большом и серьезном вкладе в развитие мирового прогрессивного киноискусства, который внес Ташкентский кинофестиваль. Этот фестиваль еще молод, но он уже завоевал доброе имя среди прогрессивной кинематографической общественности мира и, в первую очередь, привлек внимание к проблемам кинематографий молодых развивающихся стран, борющихся с неоколониализмом и империализмом за национальное освобождение и социальный прогресс.

Ташкентский форум впервые открыл новые, малоизвестные прежде кинематографии. Предоставил слово кинопроизведениям многих стран «третьего мира», дал возможность кинематографистам Азии, Африки и Латинской Америки познакомиться с лучшими фильмами советских республик Средней Азии и Закавказья...

«Борьба народа Чили против фашистского режима Пиночета,— пишет «Унита»,— активизация прогрессивных сил в Перу, манифестации студентов в Панаме, революционное развитие Кубы — от атак на казармы Монкада до построения социализма,— это лишь некоторые главные проблемы, которые кино Латинской Америки отразило в фильмах, показанных на прошлом фестивале в Ташкенте».

«Международный фестиваль, прошедший в мае 1974 года в столице Узбекистана,— отмечает «Унита»,— подтвердил несомненный успех инициативы Советского Союза. Устроители фестиваля решили не ограничиваться показом фильмов Азии и Африки. На фестивале, который откроется в Ташкенте в мае 1976 года, Латинская Америка выступит уже как полноправный участник киносмотра.

Цель ташкентского кинофорума — отразить новые тенденции в киноискусстве, дать возможность режиссерам, актерам, сценаристам обменяться творческим опытом, представить всеобъемлющую картину многих национальных кинематографий мира».

Е. Викторова

●

Итальянский режиссер Бернардо Бертолуччи закончил съемки первой серии своего нового фильма «Тысяча девятьсот».

Картина повествует о судьбе двух мальчиков, родившихся в в 1900 году в один и тот же день в провинции Эмилья. Один — сын помещика, Альфредо; другой — сын крестьянина, Ольмо. Они вместе проводят детство. После окончания первой мировой войны Ольмо возвращается с фронта социалистом. В это время в Италии поднимает голову фашистское движение чернорубашечников. Приходит к власти Муссолини. Альфредо после смерти своего отца становится крупным землевладельцем и начинает оказывать помощь фашистам. Судьбы героев расходятся окончательно.

Несмотря на преследования, Ольмо не сворачивает с выбранного пути, он вступает в Коммунистическую партию...

Как считает обозреватель английской газеты «Гардиан» Ричард Роуд, фильм правильнее было бы назвать «Девятисотые годы», ибо это поистине эпическое полотно нашего столетия. В нем показано социальное и политическое развитие Италии с начала века до наших дней.

Ю. Цветова

Канада

Артюр Ламот — один из ведущих представителей канадской школы документального кино. В настоящее время он работает над осуществлением обширного замысла — над созданием своеобразной «киноэнциклопедии» о жизни канадских индейцев. Ламот задумал сделать тринадцать документальных фильмов, освещающих все стороны жизни этого народа. Несколько лет он потратил на то, чтобы убедить руководство канадского телевидения субсидировать съемки. Но и получение официального заказа обеспечило Ламоту лишь слабую поддержку в осуществлении его планов. Тем не менее, вместо публицистической серии небольших фильмов, обусловленных в контракте, он на свой страх и риск приступил к производству огромного кинопроизведения, озаглавленного «Барсук и белая опасность», состоящего, по плану режиссера, из шести блоков-фильмов, первый из которых был закончен в 1974 году и назывался «Мисташипу». Эта лента служила своего рода вступлением к рассказу о сложном мире канадских индейцев и привлекла большое внимание зрителей и критики. Затем появился фильм «Нтеси Нана Шепен» — первая часть четырехчасовой трилогии. Ламот закончил и третий фильм цикла — «Пакуашипу». Режиссер рассматривает три созданные ленты лишь как начало; предстоит снять еще два многосерийных фильма, где слово будет предоставлено самим индейцам.

Ламот отправился к индейцам вместе с операторами Сержем Жигером и Ги Борремансом, взяв с собой только легкую съемочную аппаратуру. Большую поддержку им оказал этнограф и знаток фольклора Реми Савар, помогший Ламоту постичь психологию и бытовой уклад коренных жителей континента.

Артюр Ламот делает свои фильмы специально для индейцев, главной своей целью он считает помощь в развитии их национального самосознания. Для этого режиссер анализирует социально-экономические условия их жизни, культурное наследие, рассказывает с экрана, как индейцев сгоняют с земель, в каком бесправном положении находится этот народ.

По мнению прессы, фильмы также предназначены и для широкой канадской аудитории. «Я хотел, чтобы мои фильмы способствовали установлению солидарности между индейцем и «белым»,—говорит Ламот.

Режиссер сталкивается с большими финансовыми трудностями, и неизвестно, сможет ли он осуществить создание всего цикла, хотя уже первые готовые фильмы позволяют говорить о рождении нового интересного произведения прогрессивной канадской кинодокументалистики.

М. Ямпольский

Марокко

В начале 70-х годов в арабском кино наметилась новая эстетическая традиция, заключавшая в себе отказ от театральности, стремление к созданию фильмов, в большей степени, чем раньше, основанных на художественном воспроизведении самой реальности. Такие режиссеры, как сириец Омар Амиралай (короткометражная лента «Опыт строительства плотины на Евфрате»), следуя этой новой тенденции, стремились по-новому осмыслить действительность и традиции национальной культуры. Одним из значительных кинопроизведений этого направления, по мнению критики, является и фильм молодого марокканского режиссера Мумена Смихи «Эль Шерги, или Яростное молчание».

Мумен Смихи закончил филологический факультет в Рабате и киношколу в Париже. Он является автором двух короткометражных лент: «Си Мох, не везет» — о парижских эмигрантах из стран Магриба и «Цвета» — об эстетическом воспитании детей в одной художественной школе в Париже. «Эль Шерги, или Яростное молчание» — первый полнометражный фильм молодого режиссера, получивший в сентябре 1975 года три приза на кинофестивале в Тулоне.

В основу картины Смихи положен небольшой эпизод из жизни марокканки Айши (актриса Лейла Шенна), решившей воспрепятствовать мужу взять в дом вторую жену, но, по сути дела, повествование далеко выходит за пределы этого конфликта. Подлинный герой фильма — страна, Марокко, и родной город режиссера — Танжер. Действие

картины относится к последним годам колониального режима, когда в стране резко обострилась политическая ситуация.

Режиссер внимательно, правдиво рисует жизнь простых людей, исследует обычаи и нравы своих соотечественников. Французский критик Гали сравнил фильм Смихи с мозаикой, в которой каждая частичка играет важную роль.

И тем не менее одна тема выделяется из всех прочих — тема женщины и семьи, связанная с одной из актуальных проблем сегодняшнего Марокко. Утверждая право женщины на счастье, показывая рост ее самосознания, фильм поднимается до постановки больших социальных проблем современности. Смихи показывает ломку мусульманских феодальных обычаев, касается острых вопросов социального развития марокканского общества.

Французский журнал «Синема» так отзывается о работе Мумена Смихи: «Не будет преувеличением сказать, что фильм «Эль Шерги...» открывает широкие пути для развития марокканского кино... Автор показал кинематографическое мастерство высокого класса».

Л. Кисин

ческое, отдаляется от своих собственных детей, приходит к полному моральному краху.

●

Успехи румынской мультипликации обычно связывают с именем Иона Попеску-Гопо. Его знаменитый гомо сапиенс стал своеобразной визитной карточкой румынской мультипликации. Однако наряду с фильмами признанного мастера в республике ежегодно выпускаются десятки мультипликационных лент.

Особое место занимают многосерийные мультфильмы «Пик и Пок», «Курица», «Маленький Великан», «Михаэла», герои которых хорошо знакомы маленьким зрителям социалистических стран. В изящной и остроумной форме эти картины дают детям уроки нравственного воспитания, знакомят с героями популярных сказок. Интересные мультипликационные фильмы сделаны для взрослых — среди них фильмы-притчи («Генезис» Бэдикэ), сатирические миниатюры («Ключ» Гигорца), поэтические метафоры («Ода» Бэлаша). Несколько картин являются интерпретацией литературной классики. Так, например, известная история благородного Дон-Кихота, побежденного в столкновении с несправедливостью, цинизмом и равнодушием, по-новому осмыслена в тонкой и изящной короткометражной ленте Иона Труйка «Идальго».

●

Популярный румынский актер Флорин Пьерсик («Украли бомбу», «Если бы я был Белым Арапом», «Туннель», «Колонна», роль Скорцени в киноэпопее «Освобождение») снялся в фантастической комедии Георге Наги «Эликсир молодости», где он исполнил роль профессора медицины, занимающегося проблемами омоложения.

Профессор Ротуна и его друзья, собравшиеся по случаю пятидесятилетия со дня окончания гимназии, случайно принимают созданный им чудодейственный препарат и... становятся молодыми. Это удивительное обстоятельство, естественно, приводит к массе забавных и комических ситуаций, не лишенных, впрочем, и оттенка легкой грусти. Герои спешат воспользоваться преимуществами молодости и осуществить свои прежние мечты. Однако сладкий сон длится недолго, и все они постепенно возвра-

Румыния

С успехом идет на экранах Румынии фильм «Страсть», созданный двумя дебютантами, но отнюдь не новичками в кино. Автором сценария стала знаменитая румынская актриса Драга Олтяну-Матей, выступившая также и в главной роли. Режиссер фильма — известный кинооператор Джеордже Корня.

В основу картины — действие происходит в 1947 году в период национализации — положена полная драматизма история женщины, которую погубила страсть к наживе и обогащению. Ослепленная этой страстью, героиня фильма постепенно убивает в себе все челове-

«Эликсир молодости», режиссер Георге Наги

щаются в свое прежнее состояние. Авторы фантастической комедии «Эликсир молодости» как бы говорят своим фильмом, что вечная молодость зависит не от чудодейственных лекарств, она — в деяниях человека, в том, что составляет смысл всей его жизни.

Н. Михайлов

США

Действие нового фильма американского режиссера Роберта Альтана происходит в небольшом городке Нэшвилл в штате Теннесси. С 20-х годов нашего столетия городок этот стал «столицей популярной американской песни», коммерческим центром индустрии развлечений. В картине, которая так и называется «Нэшвилл», фигурируют, на первый взгляд,— вне какой бы то ни было строгой сюжетной канвы, двадцать четыре действующих лица.

Трагикомическая галерея карикатурных и жалких персонажей проходит перед зрителем: опереточные ковбои, падающие в обморок старлетки, безголосые певицы, бездарные импресарио, недалекие политиканы. «Метафорой Америки» называет Альтман свою новую работу.

За два с половиной часа — столько времени идет фильм — с экрана звучит тридцать песен. В них воспевается любовь к родине, справедливость. Но это лишь в песнях... На деле герои «Нэшвилла» занимаются гнусными интригами и взаимной травлей. Все их действия направлены на достижение вполне конкретных целей — известности и денег. Во имя этого они активно включаются в избирательную кампанию в поддержку своего кандидата на пост президента.

В финале фильма Альтман уже в открытую говорит о продажности и лицемерии своих персонажей: на лицах некоторых актеров размазан грим, с них сваливаются парики, спадают маски. Но под ними обнаруживаются живые лица, куда более страшные и отвратительные. Страстно и талантливо бичует режиссер бездуховную индустрию развлечений, изображая ее, по отзывам критики, как смертельную гонку во имя наживы, гонку, отражающую кризис морали современной Америки.

«Однако,— пишет на страницах журнала «Экспресс» кинокритик Филипп Альдер,— неверным было бы воспринимать этот леденящий душу фильм как пародию только на Соединенные Штаты. Нэшвилл вполне мог бы быть и французским, и бельгийским, и шведским городом...»

Роберт Альтман — автор двенадцати картин, наиболее известные из которых «М.А.S.Н.» и «Все мы воры», представленная в Каннах на прошлогоднем смотре. В настоящее время Альтман работает над лентой «Буфалло Билл и индейцы», повествующей о судьбе коренного населения страны, и «Ритм танца», посвященной жизни Америке начала нашего столетия.

Б. Юльева

Франция

Дельцы коммерческого буржуазного кинематографа в погоне за барышами не брезгуют спекуляцией на насущных социальных проблемах и стремятся «политизировать» все традиционные на Западе жанры — от вестерна до мюзикла. Эта тенденция затронула и, казалось бы, один из самых аполитичных жанров — французскую развлекательную комедию.

Признанным «авторитетом» в производстве «политических комедий» считается Жан Ян. Этот кинематографист давно снискал дурную славу беспринципного ремесленника, «делающего деньги» на высмеивании всего, что попадется под руку; это подтверждает, например, его фильм «Китайцы в Париже» (где автор позволил себе издевку над героями французского Сопротивления). На этот раз, в новой комедии «Шоу-бизнес», Ян, как могло показаться на первый взгляд, изменил своим прежним убеждениям и обрушился на буржуа и правых.

«Шоу-бизнес» поведал зрителю историю некоего Клемана Мастера (в исполнении самого Яна), владельца мюзик-холла, постоянно балансирующего на грани банкротства. Мастер всячески изощряется, для того чтобы спасти свой театрик. Сначала он сговаривается с братьями Буссенар, фабрикантами оружия, и ставит спектакль, рекламирующий их производство. Но и эта затея Мастера оборачивается провалом. Тогда он решает поставить порноревю, путем шантажа заставляя «гениального композитора» Иоганна-Себастьяна (?!) Блоша написать музыку для этой постановки.

Ян весьма зло рисует образы оружейных фабрикантов и своего жалкого героя. Однако, как отмечает французская критика, свои истинные симпатии Яну скрыть трудно. В ленте сквозит издевательство над левой интеллигенцией (Мастер разоряется потому, что его любовница хотела превратить мюзик-холл в интеллектуальный театр) и над подлинным искусством (образ композитора Блоша). В результате комедия Яна превращается в уродливое, циничное зрелище, где спекуляция на антибуржуазных настроениях зрителя тесно переплетена с откровенно реакционными идеями.

На внешне реальных, социальных конфликтах основывается и еще одна новая французская комедия — «Розовый телефон» Эдуарда Молинаро, некогда примыкавшего к «новой волне», но давно уже превратившегося в коммерческого комедиографа. В центре фильма Молинаро — тулузский промышленник Монди (актер Бенуа), чье небольшое предприятие, не выдержав конкуренции, должно вот-вот лопнуть и влиться в крупный американский концерн.

Надо отметить, что кризио французской национальной экономики в той или иной степени отражен в таких серьезных фильмах, как «Венсан, Франсуа, Поль и другие» Клода Соте, «Воспоминания о детстве» Андре Тешине, где он рассматривается как неизбежность, чреватая серьезными социальными последствиями. Молинаро же использует эту проблему для создания своего, в сущности — вульгарного и антирабочего произведения. Вся вина за происходящее с самого начала возлагается на рабочих предприятия, которые, в отличие от его владельца, положительного мсье Монди, являются, по мнению автора, предателями национальных интересов.

Критики констатируют, что комедия Молинаро — еще в большей степени, чем фильм Яна,— результат коммерческого сплава пошлости, эротики и реакционных политических воззрений.

С. Прохоров

Швеция

Один из крупнейших мастеров современного кинематографа Ингмар Бергман экранизировал по заказу шведского телевидения оперу Моцарта «Волшебная флейта». Как пишет французский журнал «Экспресс», «Волшебная флейта», написанная Моцартом в 1791 году, в последний год жизни композитора, обрела в постановке Бергмана как бы второе рождение. Съемки фильма проходили в театре Дроттингхольм, в них были использованы плюшевые игрушки, рисованные картинки, старинные механические устройства. Предельной простотой отличались костюмы актеров и декорации.

С первыми звуками увертюры на экране появляются зрители разных возрастов, из разных стран, с нетерпением ожидающие начала представления. И вот поднимается занавес, и на сцену выходят персонажи оперы. Не сказочные, а самые обычные люди, без грима, одетые вполне современно. Во время съемок «Волшебной флейты» Бергман не раз напоминал исполнителям, что он придает большее значение выражению лица актера, чем его движениям. Видимо, поэтому фильм изобилует крупными планами. Особенно часто появляется на экране любознательное лицо ребенка. Этим режиссер, видимо, хотел подчеркнуть, что картина обращена к самым юным, самым жизнерадостным жителям планеты.

Все в фильме наполнено нежностью, радостью жизни — и чарующая музыка, и выразительные лица, и теплые, яркие краски. Сведя продолжительность картины до двух часов двадцати минут, Бергман выбросил некоторые сцены, сделал незначительные изменения в сюжете: Зарастро, например, становится в фильме мужем царицы Ночи и отцом Памины. Режиссера, по мнению зарубежной критики, можно упрекнуть лишь в несовершенстве вокальных данных некоторых исполнителей.

Однако в целом картина удивительно близка по духу музыке Моцарта и доносит до зрителя ее главную тему — стремление к добру и справедливости.

С. Каткова

Чехословакия

Торжества по случаю 30-й годовщины национализации чехословацкой кинопромышленности завершились праздничным заседанием кинематографистов в пражском кинотеатре «Люцерна».

На вручении государственных наград кинематографистам и творческим коллективам было отмечено, что эпоха, начатая национализацией кинопромышленности, создала предпосылки не только для развития демократического национального киноискусства, но также и для роста творческой инициативы кинематографистов. Существенно изменилось положение кинематографа, ставшего действенным оружием в борьбе за новый общественный строй, за нового человека.

Генеральный директор Центрального управления чехословацкой кинематографии Иржи Пурш, говоря о тридцатилетнем пути, пройденном социалистическим киноискусством ЧССР, заявил: «Верно оценить историческое развитие нашей кинематографии можно лишь включив его в историческое развитие всего нашего общества, руководимого авангардом революционного рабочего класса — Коммунистической партией Чехословакии».

За тридцать лет кинематографисты добились значительных достижений. Четыре киностудии — в Праге, Братиславе, Готвальдове и Остраве — ежегодно выпускают более сорока полнометражных художественных лент, 1500 короткометражных, картины для телевидения. Чехословацкие фильмы экспортируются в 23 страны. В 1973 году они были представлены на 50 международных кинофестивалях и отмечены 27 премиями и почетными дипломами. В 1974 году ЧССР участвовала уже в 66 международных фестивалях и получила 28 премий и почетных дипломов. В последние годы больших успехов достигли чехословацкие мультипликаторы: их работы были премированы на международных кинофестивалях в Москве, Тегеране, Загребе, Нью-Йорке, Оберхаузене; на недавнем киносмотре в Западном Берлине чехословацкий фильм «Ш-Ш-Ш» завоевал Серебряный приз.

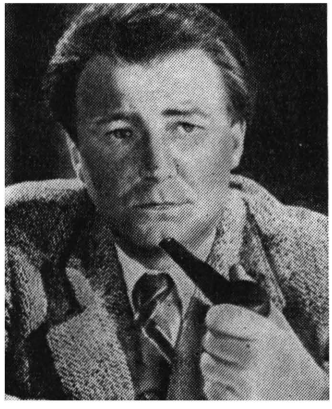
Во всем мире известен Международный кинофестиваль в Карловых Варах, который в этом году отметит свой двадцатилетний юбилей; с успехом проходят в стране и национальные кинофестивали.

По развитию кинофикации — три с половиной тысячи кинотеатров — Чехословакия сегодня занимает одно из первых мест в Европе, опередив такие развитые капита-

листические страны, как Бельгия, Голландия, Швейцария, Швеция.

«Подводя итоги нашей работы,— сказал в заключение Иржи Пурш,— мы положительно оцениваем основное направление развития нашей кинематографии... Вместе с тем нельзя забывать, что нам предстоит еще многое сделать. Поэтому я хочу обратиться ко всем нашим работникам кино с призывом и впредь создавать такие произведения, которыми бы могло гордиться наше социалистическое искусство».

Г. Компайниченко



Новый двухсерийный фильм чехословацкого режиссера Антона Кахлика «Двадцать девятый» отражает важный этап в истории Коммунистической партии Чехословакии, связанный с подготовкой и проведением V съезда КПЧ в 1929 году, когда в партии обострилась борьба революционных сил с правыми оппортунистами и ликвидаторами. На снимке: Милослав Зоунар в роли Клемента Готвальда в фильме «Двадцать девятый»

●

Большой приз —«Золотой кромнержишский талер»— завоевала на фестивале «Арсфильм» картина режиссера Франтишка Влачила «Прага в стиле модерн».

Уникальный в своем роде фестиваль фильмов, посвященных изобразительному искусству, который вот уже 12 лет проводится в городке Кромнержише, давно вырос из предначертанных ему когда-то рамок. Сегодня здесь присуждаются премии по пяти категориям фильмов, включая ленты о жизни и творчестве выдающихся художников, документальные, мультипликационные.

«Серебряный кромнержишский талер» получила картина Эвы Марии Бергеровой «Фотограф и музыка». Это фильм-размышление известного фотографа Иозефа Судки о жизни и творчестве композитора Леоша Яначека.

В последнее время появился ряд лент о художественных ремеслах. На фестивале был отмечен премией фильм Вацлава Скленаржа «В дерево превращенная» — о производстве народными мастерами смычковых инструментов.

Всему миру известно творчество Иржи Трнки. По мотивам его книги «Зоопарк» Бржетислав Пойяр и Мирослав Штепанек создали картину «Поклонник зверят».

Среди фильмов так называемых «особых форм» главной премии была удостоена лента «Волшебный фонарь» художника Иржи Леговца, поэтично рассказавшего историю «Латерны-магики».

Наряду с просмотрами проходили дискуссии: «О роли фильмов об искусстве в 80—90-х годах нашего столетия», «Чего ждет архитектура от кино?». Участники дискуссий говорили о важности лент, посвященных искусству, в деле демократизации культуры и эстетического воспитания трудящихся. «Кромнержишский «Арсфильм»,— сказал на открытии фестиваля заместитель министра культуры ЧССР Иозеф Швагера,— в значительной степени способствует тому, чтобы мы научились понимать искусство прошлого и сегодняшнего дня как неотъемлемую составную часть нашего времени, нашей социалистической действительности».

Г. Николаева

Чили (Патриотические силы)

Выдающийся чилийский режиссер, друг покойного президента Сальвадоре Альенде, крупнейший кинематографист Латинской Америки — Эльвио Сото живет в эмиграции в Париже. Недавно он выпустил новый художественный фильм «Над Сантьяго все еще дождь» (совместное болгаро-французское производство), посвященный трагедии

«Над Сантьяго все еще дождь», режиссер Эльвио Сото

11 сентября 1973 года, когда фашистские молодчики выступили против правительства Народного единства, против демократии. В это погожее весеннее утро в столице Чили по радио прозвучала короткая, неожиданная фраза «Над Сантьяго дождь...», оказавшаяся сигналом к началу кровавого путча Пиночета.

Эльвио Сото решил поставить предельно простой фильм, обращенный к самым широким слоям населения Европы.

История борьбы представлена в коротких ретроспективах. На фоне сложнейших политических конфликтов проходят судьбы героев, их любовь, надежды, молодость — все это вселяет в сердца зрителей веру в победу правды и справедливости.

Сото пригласил для съемок Биби Андерсон, Анни Жирардо, Жана-Луи Трентиньяна и других. Тонкой режиссурой он помог им сыграть свои роли максимально естественно и просто.

В сюжетную канву режиссер и его соавтор по сценарию Коншон вплели действительные события, персонажи фильма—реальные люди. Одним из героев фильма является, например, ближайший друг Сото—Альварес Аугусто Оливарес, погибший вместе с Сальвадоре Альенде. В фильме фигурирует и дочь убитого штурмовиками президента. Ее роль исполнит актриса Николь Кальфан. Художественный фильм «Над Сантьяго все еще дождь» вырос в фильм-документ, воссозданный Сото с предельной тщательностью, превратился в реквием по друзьям и соратникам по борьбе.

Сделать доступным понимание чилийской трагедии даже неподготовленному зрителю — такая задача стояла перед автором картины. Режиссер дает широкую картину жизни и борьбы народных масс Чили, рассказывает об их разочарованиях и надеждах. Интересам простых чилийцев противостоят происки американских монополий, вылазки черных реакционных сил. Фильм призывает бдительнее оберегать революционные завоевания, зовет к борьбе за свободу.

Г. Косов

Япония

Известная японская киноактриса Сатико Хидари (она знакома советским зрителям по фильмам «Невеста Анд» и «Мать одиннадцати детей») приступает к постановке фильма «Роза на рельсах» по сценарию Мияки Кэн.

Женщина-режиссер — в японском кино явление крайне редкое. Однако не случайно, что именно Сатико Хидари обратилась к режиссуре. Она не только на экране, но и в жизни утверждает право женщины на самостоятельный выбор решений и собственного жизненного пути.

В центре фильма «Роза на рельсах», посвященного тридцатилетней истории борьбы железнодорожников за свои права, драматическая судьба простой японской женщины — служащей одной из железных дорог страны. Роль героини будет играть сама Хидари.

Образы, созданные Сатико Хидари в ее предыдущих картинах, ломают рамки традиционных представлений о японской женщине, покорной, безропотной, подчиненной мужу. Актриса создает на экране тип современной японки — чуткой к людским страданиям, не терпящей несправедливости, борющейся за свое человеческое достоинство. Такова ее Саки из фильма режиссера Фукамацу Киндзи «Под знаменами восходящего солнца». Она упрямо ищет правду о том, как погиб во время войны ее муж, и в конце концов узнает об истинных обстоятельствах его гибели. Схожа с ней характером и Тамико — героиня фильма Сусуму Хани «Невеста Анд», приехавшая к своему жениху в маленькую перуанскую деревушку и решившая после его смерти остаться там навсегда, поняв, что она необходима людям. В том же ключе решен образ Тора Ёсида, созданный актрисой в фильме режиссера Хейносуке Госё «Мать одиннадцати детей». Героиня ленты с удивительным достоинством и терпением переносит все невзгоды.

Мужественной и непреклонной — такой представляет Сатико Хидари героиню своего нового фильма.

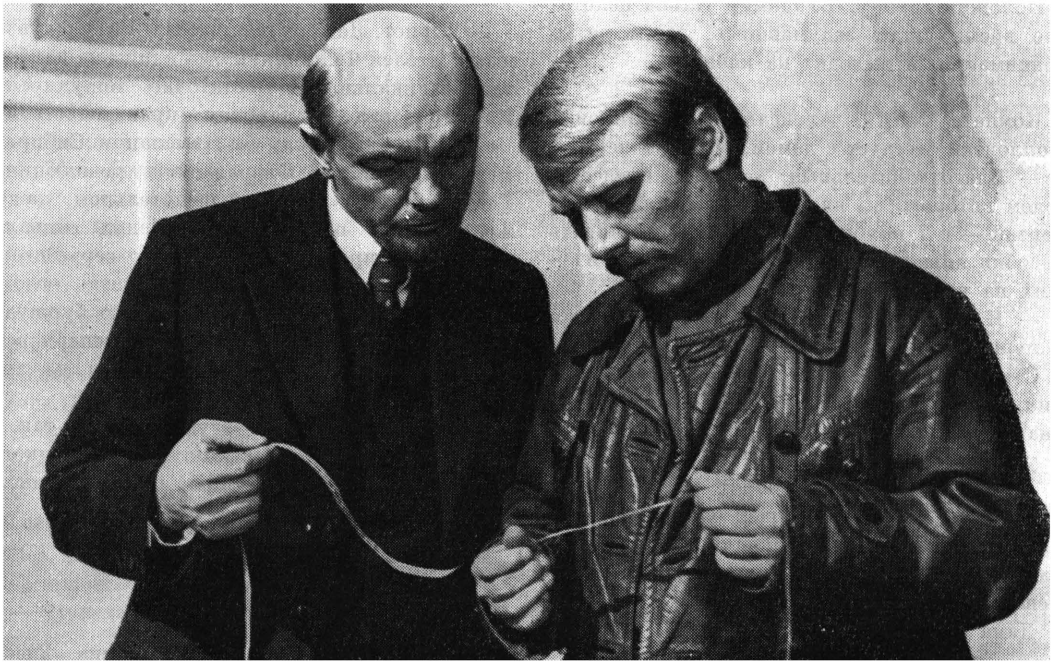
Помощь в первой режиссерской работе Сатико Хидари оказывает ее муж — Сусуму Хани, один из видных современных японских режиссеров. «Совет, но не вмешательство»,— так определяет в данном случае свою позицию Хани.

«К сожалению, как правило,— говорит Сатико Хидари,— когда у супругов общее дело, жене отводится очень скромная роль. Это несправедливо. Равноправие — одна из тем моего фильма «Роза на рельсах».

С. Ким

Михаил Шатров,
Владлен Логинов

Доверие



«Доверие». В. И. Ленин — К. Лавров, Н. В. Крыленко — А. Эйбоженко

ПЕТРОГРАД

31 декабря 1917 года

Утро. Голубовато-сизый рассвет. Бледное зимнее солнце. Серовато-синие громады зданий. Тумбы, оклеенные декретами, воззваниями, афишами. Около магазинов выстраиваются очереди. На улицах все больше и больше прохожих. Веселые звонки трамваев, крики газетчиков. Флаги, рвущиеся на ветру. Пронесся и исчез за углом грузовик с поющими красногвардейцами. Вдоль ограды Смольного костры, около которых греются солдаты и вооруженные рабочие. Внезапно лучи солнца ударили по Смольному, и десятки окон загораются сотнями радостных веселых пожаров.

Кабинет Ленина. Владимир Ильич сидит за столом, работает.

Телефонный звонок. Ленин берет трубку:

— Да... Здравствуйте... Так... Так... Уже в Петрограде?.. Хорошо.

Положив трубку, Владимир Ильич некоторое время сидит задумавшись, затем резко поднимается и выходит из кабинета.

Комната № 19. Александра Михайловна Коллонтай беседует с дамой, одетой в черное.

— Благотворительный комитет, председателем которого вы являетесь,— говорит Коллонтай,— с 7 ноября прекратил выплачивать пособия инвалидам, вдовам и сиротам погибших на войне. Почему?

— Я не обязана давать вам отчет,— высокомерно отвечает дама.

Открывается дверь, в комнату входит Ленин. Он знаком показывает Коллонтай, чтобы она продолжала беседу, и присаживается в углу на свободный стул.

— Нам известно,— говорит Коллонтай,— что деньги, собранные вашей благотворительной организацией для помощи сиротам и вдовам, выдавались офицерам, готовившим контрреволюционный переворот.

Дама демонстративно молчит.

— Если у вас, графиня, нет желания беседовать со мной,— поднимается Коллонтай,— я отвезу вас сейчас в комиссариат призрения. Сотни голодных инвалидов и женщин с детьми сутками стоят там в очереди и ждут пособий. Может быть, у вас появится желание побеседовать с ними.

Коллонтай и графиня молча смотрят друг на друга.

— Хорошо! — графиня встает.— Я подчиняюсь насилию.

— Насилию? — улыбается Коллонтай.

— Я вижу, вы вполне усвоили матросские повадки, госпожа Коллонтай.

— Я депутат балтийских моряков,— отвечает Коллонтай.

Графиня, смерив Александру Михайловну презрительным взглядом, выходит. Дверь с треском захлопывается.

— Моя гимназическая подруга,— говорит Коллонтай Ленину и садится рядом с ним.

— Александра Михайловна, вам приходилось в Финляндии встречаться со Свинхувудом?

— Нет, но слышала много.

— Что?

— Юрист. Лет под шестьдесят. Из буржуазных деятелей Финляндии был одним из наиболее радикальных. Достаточно популярен. Конфликтовал с царским правительством. Кажется, в 14-м году был выслан в Сибирь. Вернулся после Февральской революции. Говорят как о человеке решительном, даже жестком. В общем, для финских социал-демократов противник достаточно серьезный.

— А для нас?

— Октябрь так напугал финскую буржуазию,— отвечает Коллонтай,— что теперь все их первые шаги будут направлены на то, чтобы отгородиться от нас.

— Да...— Ленин задумывается,— так... А ведь до Октября финская буржуазия никогда не ставила всерьез вопрос об отделении...

ХЕЛЬСИНКИ

Ноябрь 1905 года

Квартира доцента Гуннара Кастрена. Здесь собралось многочисленное, преимущественно молодое общество: адвокаты, журналисты,

артисты, художники, университетская профессура. Все слушают известную певицу Айно Актэ. Она поет финскую патриотическую песню. Гуннар Кастрен открывает дверь, впуская в квартиру своего брата Улу и Ленина. Ленин молод. Ему 35 лет. Кастрен вместе с Лениным входит в гостиную. Айно Актэ эффектно заканчивает свое импровизированное выступление. Ей шумно аплодируют.

— Господа,— громко объявляет Кастрен,— я рад представить вам русского социалиста, родного брата знаменитого Ульянова — Владимира Ульянова. Наш уважаемый гость возвращается из эмиграции в революционную Россию. Ула привез его из Стокгольма. Господин Ульянов, я с огромным удовольствием приветствую вас в свободной Финляндии.

Звучат аплодисменты, к Ленину подходят гости, пожимают ему руку. Каждый старается сказать что-то приятное.

— Когда мы узнали, что в России революция, мы были счастливы...

— Если бы не ваша революция, царь никогда бы не издал манифест...

— Когда мы об этом узнали... Вы бы видели Сенатскую площадь... Иллюминация. Все пели...

— Финляндия так долго ждала этой минуты... Манифест принес нам свободу...

— Я читал его,— замечает Ленин,— он не отменяет манифеста 99-го года...

— О, теперь это уже не важно. Сам тон многое обещает...

— О, разрешите пожать вашу руку. Я в восторге от социалистов-революционеров... Вы истинные герои. Взять хотя бы убийство Плеве...

— Я социал-демократ,— говорит Ленин,— большевик.

— Какая разница... Сейчас это совершенно не важно.

Все смеются. В комнату входят Сирола и Смирнов.

— Приехал? — спрашивает Смирнов Кастрена.

— Господин Ульянов! — Кастрен подводит к Ленину Сиролу и Смирнова.— Это представители вашей и финской социал-демократии.

— Юрье Сирола.

— Смирнов,— представляются они.

В это время Айна Актэ с грохотом ставит на стол большой чемодан. Все оборачиваются.

— А сейчас я вам покажу что-то интересное. Вот,— с гордостью говорит певица,— в этом чемодане я возила вашу «Искру». А теперь...

Она открывает чемодан. Он пуст. Айна нажимает какую-то кнопку. Открывается второе дно. Все видят четыре бутылки шампанского. Веселый смех, аплодисменты. Появляются бокалы, их наполняют шампанским.

— За свободную Финляндию! — провозглашает Кастрен.

— Нет, нет, господа,— говорит один из гостей,— среди нас русские. Надо щадить их национальные чувства. Мы не имеем в виду отделение от России. Нам достаточно автономии...

— Ну, тогда уж позвольте мне, как русскому,— говорит Ленин.— Когда царь отверг протест полумиллиона финляндцев, я писал в «Искре», что мы, русские, еще до такой степени рабы, что терпим у себя правительство, которое пользуется нами для обращения в рабство другие народы. Сегодня мы можем гордиться Россией. Русская революция заставила царя разжать пальцы, которыми он сжимал горло финляндского народа. Но мы считаем, что говорить о свободной Финляндии можно будет лишь тогда, когда самодержавие будет свергнуто, а финский народ обретет право на создание самостоятельного независимого государства...

— Что?

— Что вы сказали?

— Да,— повторяет Ленин,— право на создание независимого самостоятельного государства,— и он пьет шампанское.

По Александеркату, направляясь к Сенатской площади, спешат Ленин, Сирола и Смирнов. На улице возбужденные люди. У многих, в том числе и у полицейских, красные банты. Газеты расхватываются у мальчишек-продав-

цов моментально. Вокруг читающих собираются группы. Проходит отряд рабочей красной гвардии с повязками на рукавах.

— Если бы не стачка,— говорит Сирола,— царского манифеста не было бы. Бастовала вся Финляндия, даже полиция.

Сенатская площадь забита народом. Преобладают рабочие. Горят сотни факелов. Над площадью звучит голос оратора:

— Во всяком случае, мы требуем, чтобы Финляндия была признана особым государством с правом на собственное законодательство. И, наконец, последний пункт резолюции. Мы уважаем и любим благородный русский народ, хотя мы от всего сердца ненавидим бюрократизм, который в нашей стране представлял русский элемент. Мы не питаем особого стремления отделиться от России, если только мы получим гарантии, что там лучшие элементы возьмут в свои руки бразды правления.

— Ай да рабочие! — радостно восклицает Ленин.— Вот это подлинно революционная постановка вопроса.— И, озорно подтолкнув Сиролу, вместе со всеми поднимает руку.

Заснеженные улицы Хельсинки. Вдоль них шпалерами стоят финские красногвардейцы. Толпы народа. По улице рабочие и студенты, впрягшись в сани, везут Максима Горького и Марию Андрееву. Ленин и Смирнов стоят в толпе у Национального театра, наблюдая за чествованием Горького.

Сани останавливаются около театра. Горький встает и взволнованно говорит:

— Я только рядовой солдат великой армии русской революции...

Продолжить речь ему не дают. Начинают качать. Студенческий хор запевает «Марсельезу», и ее подхватывают все окружающие.

Отречемся от старого мира,
Отряхнем его прах с наших ног.
Нам не нужно златого кумира,
Ненавистен нам царский чертог...

Смирнов обращает внимание Ленина на группу людей, стоящих на противоположной стороне улицы.

— А вон и нынешнее правительство — сенаторы Финляндии,— говорит Смирнов.— Пока рабочие бастовали, они договорились с царем. Крайний слева — Свинхувуд. Я говорил вам о нем. Тоже хотел войти в новое правительство, но Николай вычеркнул его.

Очевидно, кто-то из окружения Свинхувуда сказал ему что-то о Ленине. Свинхувуд и Ленин внимательно смотрят друг на друга.

— Но сейчас, Владимир Ильич,— говорит Коллонтай,— не пятый год, а семнадцатый... Финская буржуазия не в оппозиции, а у власти. Как она ею воспользуется? А если они пойдут на союз с немцами?

— Они уже сейчас,— отвечает Ленин,— пытаются использовать конференцию в Бресте для переговоров с Германией. Только расплачиваться за этот союз им придется собственной независимостью.

— Которую предоставим им мы,— замечает Коллонтай.

— Мы должны думать о перспективах не на год-два... В конце концов среди финской буржуазии найдутся здравомыслящие люди, которые поймут, что дружить с соседом, даже если он «красный», гораздо удобнее и выгоднее... Нет проблемы — признавать или не признавать независимость Финляндии. Есть проблема — какого соседа мы приобретаем.

— Это для вас нет проблемы,— парирует Коллонтай.— Наверняка найдутся товарищи, которые обвинят вас во всех смертных грехах... отступлении от марксизма и так далее. И дело не только в Финляндии, для них сомнительным является уже то, что вы ведете переговоры с буржуазным правительством.

— Ваши «левые» друзья,— Ленин внимательно смотрит на Коллонтай.— Не думаю, чтобы Троцкий, Бухарин или даже левые эсеры рискнули именно сейчас выступить открыто по финскому вопросу... Разве что выпустят Пятакова?

Коллонтай молчит.

— Ну что ж,— решительно говорит Ленин,— я готов.

11 часов утра 31 декабря. К воротам Смоль-

ного подъезжает машина. Из нее выходят три человека. Они выглядят несколько необычно по сравнению с окружающими: богатые шубы, меховые шапки, новенькие калоши. В руках кожаные папки с позолоченными вензелями. Они проходят в комнату начальника охраны. Матрос, сидящий за столом, машет руками:

— Господа хорошие, сколько раз говорилось — свидания с арестованными на Шпалерной. А если передача, то трошки погодите.

Вошедшие улыбаются, и один из них говорит:

— Мы являемся представителями правительства Финляндской республики и прибыли сюда для переговоров с господином Лениным. Премьер-министр Финляндии — господин Свинхувуд, сенатор — господин Энкель и ваш покорный слуга — представитель финляндского правительства в Петрограде — Идман.

Матрос поднимается, широко улыбаясь:

— Извините, трошки обознался. Это вам на второй этаж.

Финны идут по коридору, вглядываясь в таблички на дверях. Навстречу и обгоняя их спешат работники Смольного, солдаты, матросы, женщины. Все с удивлением разглядывают делегацию. Молодой человек в студенческой тужурке спрашивает:

— Вы кого ищете?

— Правительство...

— Прямо и налево третья дверь.

Делегация входит в приемную Совнаркома. Стучат две машинки. Кто-то диктует. Входят и выходят люди. Навстречу финнам поднимается Бонч-Бруевич.

— Мы являемся официальными представителями правительства Финляндской республики,— говорит Идман.— Премьер-министр республики Финляндия господин Пэр Эвинд Свинхувуд, сенатор господин Карл Энкель и ваш покорный слуга статс-секретарь Идман.

— Управляющий делами Совнаркома Бонч-Бруевич,— говорит Бонч-Бруевич.— Здравствуйте.

— Русская революция,— начинает Энкель,— провозгласила на весь мир благородное право каждого народа на полное самоопределение. В соответствии с этим 6 декабря наш парламент принял решение о независимости Финляндии и отделении от России. Мы прибыли сюда для вручения обращения с просьбой о признании нашей независимости.

— Хорошо, что вы с утра,— отвечает Бонч-Бруевич.— Мы успеем включить ваш вопрос в повестку вечернего заседания Совнаркома. Одну минуту, господа.

Бонч-Бруевич берет у Энкеля папку с обращением, скрывается за дверью кабинета Ленина.

Ленин внимательно читает обращение финского правительства. Рядом сидит Бонч-Бруевич. Владимир Ильич поднимает голову, бросает взгляд на карту, резко захлопывает папку.

Из кабинета Ленина выходит Бонч-Бруевич. Финны пытаются понять выражение его лица. Он возвращает папку Свинхувуду.

— Нет, господин Свинхувуд. Этот документ мы не примем.

Темнеют от гнева глаза Свинхувуда. Он взбешен.

— История повторяется,— цедит он сквозь зубы.

ПЕТЕРБУРГ

Март 1899 года

Зимний дворец. 500 финских делегатов с 25 томами подписей под обращением к царю заполняют зал приемов Зимнего дворца. Торжественно-помпезная обстановка. Делегаты молча ждут, когда к ним кто-нибудь выйдет. Открывается дверь в противоположном конце зала, и к делегации направляется царский министр генерал Прокопэ.

— Я вас слушаю,— говорит он.

Вперед выходит один из руководителей депутации консул Вольф.

— Господин министр! 500 представителей всех сословий финского народа прибыли сюда, чтобы припасть к ногам Его Императорского Величества. Когда в 1809 году, после войны

России со Швецией, Финляндия была присоединена к Российской империи и покойный император Александр I стал Великим князем Финляндским, он любезно сохранил наши прежние конституционные законы и предоставил нам широкую автономию во внутренних делах, у нас были собственный парламент и правительство, чего не было ни у одного народа Российской империи. Однако нынешний манифест Его Императорского Величества Николая II от 15 февраля, по существу, отменяет эту автономию.

Здесь 524 931 подпись финнов. Мы не можем верить, что своим манифестом 15 февраля о ликвидации автономии Финляндии Его Императорское Величество намеревалось создать угрозу внутреннему спокойствию Финляндии. В наших сердцах нет места сомнению в возможности нарушения царского слова. Ведь все мы знаем, что наш монарх заявил перед всем человечеством, что сила должна уважать право. Но право маленького народа так же свято, как и право величайшей нации. Мы просим принять нас.

— Я доложу о вас государю императору,— отвечает генерал.

— Пятьсот человек? — переспрашивает Николай II.

— Так точно,— отвечает Прокопэ.

— Они что, смеются надо мной? Это вызов... Определенно, это вызов. Конечно, я не приму их.

— А как быть с их прошением?

— Оставить без последствий...

В зале приемов, в напряженной тишине гулко звучат шаги генерала.

— Государь не примет вас,— объявляет генерал Прокопэ депутации.— А прошение ваше оставлено без последствий.

— Господин генерал! — стараясь сдержать себя, говорит Вольф.— Спросите царя, захочет ли он перед всемогущим богом и судом истории взять на себя ответственность за нравственную гибель целого народа. Скажите ему, что мы привыкли нести удары судьбы. Бесчисленно много раз мороз опустошал наши скудные поля, но мы покорно сносили эти испытания. Но такой морозной ночи, как 15 февраля, еще не переживал финляндский народ. Спросите царя, чувствует ли он себя достаточно богатым, чтобы отбросить любовь и преданность целого народа, более двух миллионов лояльных подданных?

— Возвращайтесь с миром домой,— отвечает Прокопэ.— Государь на вас не сердится...

Депутация с книгами подписей выходит из Зимнего. Мимо них проносится кортеж царя.

— История повторяется,— цедит сквозь зубы Свинхувуд.

— Если вы имеете в виду 1899 год,— говорит Бонч-Бруевич,— то вы ошибаетесь. Ваше письмо обращено к «правительству России». Но, как вам известно, правительство России с 7 ноября именуется Совет Народных Комиссаров. Я рекомендую вам внести исправление в этот документ.

— Мы можем это сделать сейчас же,— говорит Энкель,— подчистим эти слова, напишем...— и, почувствовав тяжелый взгляд Свинхувуда, умолкает.

— Это исторический документ,— улыбается Бонч-Бруевич.

— Мы благодарим господина министра за разъяснение,— говорит Свинхувуд.

— Время еще есть, вы успеете,— отвечает Бонч-Бруевич, давая понять, что разговор закончен.

Ленин выходит в приемную, берет со стола пачку бумаг и, на ходу просматривая их, направляется к выходу. Его стремительный ход останавливает плачущая машинистка. Она сидит, отвернувшись к окну, плечи ее вздрагивают, всхлипывает она совсем по-детски.

Ленин подходит к женщине. Она поворачивает к нему свое заплаканное лицо, начинает судорожно вытирать глаза платком.

— Извините, Владимир Ильич...

— Что случилось? Кто вас обидел?

— Мама... больная... под Выборгом застряла на даче... А говорят, сегодня Финляндия

отделяется... Говорили мне, предупреждали... не ехать туда... но мы привыкли, десятый год там дачу снимаем... Молоко очень хорошее и дешевле... Утром побежала на вокзал — выехать невозможно, поезда забиты, финны бросились туда, русские обратно...

Ленин сосредоточенно, внимательно слушает.

— Можно и подождать... через неделю, допустим, за ней поехать, но там ужас что делается... Как русскому молоко, так втридорога... Вывески на русском языке снимают, слышат русскую речь, делают вид, что не понимают... За что они к нам так плохо?

ФИНЛЯНДИЯ

Декабрь 1907 года

Переполненный вагон поезда Хельсинки — Турку. У окна сидит 37-летний Ленин. За окном мелькают леса, заснеженные поля, аккуратные полустанки, замерзшие озера, далеко друг от друга разбросанные хутора. В вагоне шумно, настроение у всех приподнятое — приближается рождество. Но вот взгляд Ленина отмечает нового человека, вошедшего из тамбура в вагон. Человек внимательно, цепко вглядывается в пассажиров и, заметив Ленина, успокаивается, садится, достает газету, делает вид, что читает.

Было в облике этого человека нечто такое, что всегда мешало работать агентам царской охранки: и то, как он был одет, и то, как неуклюже показывал, что читает, и какое-то своеобразное выражение лица. Во всяком случае, по тому, как от вновь вошедшего сразу же брезгливо отодвинулись его соседи финны, Ленин понимает, что не ошибся. Поезд замедляет ход, останавливается. Ленин смотрит на красивую девушку-финку, сидящую напротив, показывает ей глазами на шпика и, как только поезд трогается, берет свой саквояж, быстро выходит в тамбур и открывает дверь вагона. Поезд набирает скорость. Ленин видит приближающийся откос, заваленный снегом, и прыгает.

Через весь вагон к тамбуру спешит шпик. Финны, поняв, что происходит, закрывают дверь. Здоровенный детина небрежно привалившийся к ней и никак не желает понять, чего от него хочет этот русский господин в шляпе.

— Не понимаю... Не понимаю,— говорит он с сильным акцентом.

Темная ночная дорога в Турку. Совершенно замерзший Ленин, пряча лицо от пронизывающего ледяного ветра, идет все медленнее и медленнее.

Дом в Турку, где живет финский социал-демократ Борг. Ленин подходит к дому, оглядывается. Уже очень поздно, никого нет. Он нагибается, лепит снежок, бросает в окно на втором этаже.

Ленин сидит в кресле в квартире Борга. Рядом взволнованные хозяева.

— Спасибо, большое спасибо,— говорит Ленин, принимая от Борга рюмку коньяку.— Надо идти, сегодня же. За мной следят. Я уже побывал в Сибири. Хватит.

— Он проводит вас,— отвечает Борг, показывая на Линдстрема.

Ленин и Линдстрем на крестьянской телеге подъезжают к острову Кирьяла. Постоялый двор Фредрикссона. На крыльцо выходит хозяин.

— Его надо переправить в Швецию,— говорит Линдстрем,— за ним охотятся русские жандармы.

Фредрикссон понимающе кивает и бросает:

— Ненавижу русских!

— Я русский,— разводит руками Ленин.

— Вы не те русские,— улыбается в бороду хозяин.

— Значит, есть те и не те? — с интересом спрашивает Ленин.

— Дорогой друг, если за тобой гонятся русские жандармы — ты мне нравишься,— отвечает Фредрикссон, хлопая огромной ручищей гостя по спине.— Не важно, что привело тебя сюда, но да будет благословенно твое посещение... А в Швецию — переправим.

По замерзшему проливу, покрытому торосами и полыньями, движутся три фигуры.

Быстро темнеет, идет мокрый снег. Ленин осторожно переступает трещину. Лед под ним дышит. Вот он подходит к краю одной из льдин, и вдруг льдина начинает уходить под воду. До кромки соседней льдины слишком далеко, чтобы можно было перепрыгнуть. Ноги Ленина уже по колено в воде. Один из провожатых с помощью багра ловко прыгает на вздыбившийся конец льдины, но при этом падает. Под его тяжестью льдина выравнивается, и Ленин успевает перескочить на твердый лед. Но в ту же секунду, обернувшись, он замечает, что край льдины, на которой лежит проводник, опускается в воду. Не раздумывая, Ленин бросается обратно. Финн поднимается, и когда льдина, на этот раз под тяжестью Ленина, выравнивается, оба спрыгивают с нее. Финн подбегает к Ленину. Они обнимают друг друга и радостно смеются. И вот снова по льду бредут три фигуры, приближаясь к острову, за которым уже слышен гудок поджидавшего Ленина парохода.

— Все финны одинаковы. За что они к нам так плохо? — вновь звучит вопрос машинистки. На Ленина смотрят ее заплаканные глаза. Ленин хмурится, молчит.

— Позвоните, пожалуйста, комиссару Финляндской железной дороги товарищу Рахье,— наконец говорит он,— и попросите его зайти ко мне. Я вам помогу... Я к прямому проводу.

Мрачный Свинхувуд входит в квартиру Идмана на Екатерингофском проспекте, где находится представительство Финляндии в Петрограде. Проходит в комнату, бросает на стол папку с вензелями и, не снимая шубы, садится в кресло у камина. Раздраженно ворошит щипцами остывающие угли, бросает на них пачку газет и, когда пламя вырывается из камина, несколько успокаивается. Энкель и Идман терпеливо пережидают.

— Исправить...— наконец-то говорит Свинхувуд,— исправить? — Он оборачивается к Энкелю.— Это значит признать большевиков законным правительством России! Признать де факто! Если вы уже готовы это сделать, то у меня еще остались кое-какие принципы...

— Я полагал, что это поможет нам быстрее добиться желаемого,— Энкель подходит к камину и садится в кресло напротив Свинхувуда.

— И не подумали, какой ценой? — ворчит Свинхувуд.

— Любой. Надо быть реалистами.

— Реалистами? А где гарантии? — Свинхувуд возмущенно поднимается, сбрасывая шубу.— Мы их признаем, а что получаем взамен? У вас есть гарантии, что вечером господа комиссары не предложат нам под видом независимости позорные и неприемлемые условия? Мы должны закрыть двери Финляндии перед Советами, а они постараются распахнуть их настежь... разве можно жить на сквозняке? Вы что, хотите, чтобы и нам в Хельсинки через такого же матроса носили передачи? — Внезапно Свинхувуд развеселился.— Госпожа Энкель! С передачами трошки погодите...

Энкель остается серьезным.

— А вы хотите, чтобы независимость Финляндии привезли в Хельсинки наши левые социал-демократы? — спрашивает он.

— То есть? — вопрос Энкеля сразу же насторожил Свинхувуда.

— Третьего дня,— говорит Идман,— Маннер со всей своей компанией был у Ленина. Он им определенно обещал...

— И представляете,— добавляет Энкель,— какой капитал в глазах народа приобретут социал-демократы, если акт о независимости получат они?

— М-да...— Свинхувуд ходит по комнате.— Первые же выборы снова дадут им большинство в парламенте, и мы получим те же Советы.

— Госпожа Свинхувуд,— говорит Энкель,— с передачами трошки погодите...

— Заколдованный круг? — разводит руками Свинхувуд.

— Более того,— говорит Идман,— мы все время отдаем социалистам инициативу. Кто летом первым поставил вопрос о независимости? Они. А если оглянуться назад? Если бы не стачка пятого года...

— Ну, ну, не надо преувеличивать,— поднимается из кресла Энкель.— Первым был Шауман. И он не был социалистом...

ХЕЛЬСИНКИ

Июнь 1904 года

По Сенатской площади в сопровождении многочисленной свиты и двух дочерей идет генерал-губернатор Финляндии Бобриков. Через окно третьего этажа Сената за этой картиной наблюдает молодой человек. У подъезда Сената Бобриков останавливается, прощается с офицерами.

— Господин генерал-губернатор,— слышит молодой человек,— когда прикажете подавать экипаж?

— Через час.

Бобриков входит в здание Сената. Поднимается по лестнице на второй этаж. С третьего этажа спускается молодой человек. Мерно, тяжело поднимается генерал Бобриков. Он в шинели, затянут портупеей. Идет вниз молодой человек. Его правая рука в кармане. Они встречаются на площадке второго этажа. Не прекращая движения, молодой человек выхватывает браунинг и трижды стреляет в генерала. Бобриков продолжает идти. Они проходят мимо друг друга, и молодой человек, не оглядываясь, дважды стреляет себе в грудь. Оба падают.

Кабинет Николая II. Царь у окна молча смотрит на площадь перед Зимним дворцом. Стоящий позади него генерал читает: «Ваше Величество! Это средство представляет собой насилие, но оно является единственным. Я жертвую своею собственной жизнью, чтобы доказать Вашему Величеству те тяжелые беззакония, которые творятся в Финляндии, Польше, Прибалтийских провинциях — да и во всем государстве Российском. Я принял свое решение один после зрелого обдумывания. Перед лицом смерти клянусь Богом, что здесь не существует никакого заговора. Зная доброе сердце и благородные намерения Вашего Величества, умоляю Вас только выяснить подлинное положение в государстве. Я остаюсь с глубочайшим подданническим уважением, Великодержавнейший Император и Великий Князь, самым верноподданнейшим подданным Вашего Императорского Величества,— Эйжен Шауман».

— Жалко, что застрелился, мерзавец,— говорит Николай II.— Надо было бы повесить. А губернатором в Финляндию вместо Бобрикова... кого-нибудь построже.

— Шауман, Шауман,— ворчит Свинхувуд.— Лучше не стало. Если бы в России не началась революция — ничего бы не изменилось.

Из передней доносится какой-то шум, голоса.

— Одну минуту, господа,— Идман выходит из комнаты.

— Сколько лет Ленину? — спрашивает Свинхувуд.

— 47,— отвечает Энкель.

— Образован?

— Весьма.

— Мне кажется, я его видел однажды в Хельсинки... Впрочем, это было давно,— Свинхувуд задумался.

— А в Смольный, думаю, придется пойти,— говорит Энкель.

— Прежде чем войти в дом, надо быть уверенным, что сумеешь из него выйти. Что там? — Свинхувуд оборачивается к вошедшему Идману.

— Сосед по дому. Русский полковник. Перманентно пьян. Хотел засвидетельствовать почтение.

— Не время,— морщится Свинхувуд.

— Я так ему и сказал.

— Садитесь, господа,— предлагает Свинхувуд, усаживаясь в свое кресло. Он берет щипцы и снова начинает ворошить угли. Энкель и Идман садятся.

— Покорнейше прошу простить меня, господин премьер-министр,— неуверенно начинает Идман,— если мне будет разрешено продолжить...

— Пожалуйста, молодой человек,— кивает Свинхувуд.

— Отношения с нашими социал-демокра-

тами — это лишь одна сторона вопроса. Когда господин Энкель столь скоропалительно хотел исправить обращение, подумал ли он о том, как воспримет наши контакты с большевиками Запад?

— Подумал, коллега,— улыбается Энкель.— Крайне неодобрительно. Но для меня важен конечный результат.

— А разве признание западными странами для нас менее важно, чем признание Россией? — делает выпад Идман.

— Признание Запада? — переспрашивает, багровея, Свинхувуд.— Эти господа не торопятся. Еще 5 декабря я просил все страны о признании. Я писал им, что финское государство не может вступить в отношения с каким-то рабочим и матросом, которых Смольный назначил своими представителями в Хельсинки. Я писал им, что в России нет правительства, которое было бы признано как в своей стране, так и за границей. Именно поэтому я просил США, Англию, Францию, Швецию и десятки других стран, вплоть до Венесуэлы... И что же? Или молчание или дружеские советы — добейтесь сначала признания Россией. Позавчера Паасикиви был у шведского короля. Принял любезно, но о готовности признать нашу независимость — ни слова. Для него тоже самое важное — это наше соглашение с Россией. В Дании и Норвегии — то же самое.

— В чем же дело? — восклицает Энкель. — Давайте получим это признание.

— Запад имеет в виду законное правительство России, а не большевистских комиссаров.

— Но это опять заколдованный круг,— поднимается Энкель.— С одной стороны, требуют от нас соглашения с Россией, а с другой — не признают реального правительства, существующего в России.

— Речь идет о законном правительстве, которое будет избрано Учредительным собранием. Вот с кем надо разговаривать.

— Это правильно,— соглашается Идман со Свинхувудом.— Правительство Ленина недолговечно — в Петрограде это общее мнение. В Учредительном собрании большевики будут иметь только треть голосов. Обращаясь в Совнарком, мы заведомо портим свои отношения с будущим русским правительством.

— Резонно, господин Идман,— и, подумав, Свинхувуд добавляет.— Устройте нам встречу с представителями большинства Учредительного собрания.

Ленин стремительно идет по коридору Смольного, отвечает на приветствия знакомых. Его внимание привлекает группа людей, стоящая у открытых дверей. В небольшом зале, заполненном до отказа представителями с мест, идет собрание — одно из тех, каких в те дни в Смольном шло великое множество. Обсуждается «текущий момент». Реплика очередного оратора заставляет Ленина остановиться и прислушаться.

— Большевики обещали вам златые горы,— слышит Ленин.— Но все их посулы оказались пустыми словами, на которые они не скупились только для того, чтобы захватить власть в свои руки,— оратор делает паузу и эффектно поднимает руку над головой.— Но власть, которая зиждется на обмане, недолговечна.

— Большевики никогда не обещали народу златые горы,— негромко и решительно говорит Ленин. Но его услышали. Зал задвигался, зашумел. Раздаются возгласы:

— Просим... Просим...

И хотя Ленин явно торопится, он выходит к трибуне. Его узнают, зал взрывается аплодисментами.

— Мы обещали народу землю,— говорит Ленин,— и «Декрет о земле» дал эту землю крестьянам.

В зале оживление.

— Мы обещали свободу угнетенным народам, и мы приняли «Декларацию прав народов России», в которой заявили, что все народы России имеют право на самоопределение. Из России — тюрьмы народов мы создадим социалистическую республику, основанную на добровольном и братском союзе всех наций.

Снова оживление в зале.

— Народ жаждет мира,— продолжает Ленин.— Мы приняли «Декрет о мире» и сейчас ведем переговоры в Бресте с правительством

Германии. Жаль, конечно, что не с социалистическим правительством Либкнехта, ибо революции в Германии еще нет, а с кайзером. Но мы добьемся этого мира, хотя бы нам пришлось вести переговоры с самим чертом.

Зал аплодирует.

— Когда нам говорят: ваша власть просуществует недолго...

— Правильно говорят! — кричит «горе»-оратор.

— ...что через две-три недели вы слетите...

— Раньше!

— ...мы спокойно отвечаем: партия, которая борется за власть не ради каких-то привилегий для себя, не для того, чтобы урвать кусок жирного пирога, а ради того, чтобы осуществить вековые мечты и чаяния народа, партия, которая ради этого не только говорит красивые слова, а не жалеет своей жизни,— такая партия непобедима!

Зал взрывается аплодисментами. Ленин, веселый, азартный, ходит по сцене, пережидая шум, и, когда он стихает, повернувшись к оратору, бросает:

— Так что не дождетесь, господа хорошие, большевики — это надолго!

Квартира Идмана. Идет обед. За столом хозяева и «представители» Учредительного собрания.

— Мы ничего не понимаем, господа,— говорит эсер, которого мы только что видели в зале Смольного.— Хотя я представляю партию социалистов-революционеров, мне кажется, я выражу общую точку зрения. Для всех нас,— он показывает на своих коллег,— как и для других членов Учредительного собрания, ваше заявление по меньшей мере неожиданно и странно.

За обеденным столом воцаряется мрачная, напряженная атмосфера, что не мешает членам Учредительного собрания энергично работать ножами и вилками. Финны почти не притрагиваются к еде.

— Какая замечательная баранина. Давненько в Питере такой не было,— говорит один из гостей.

— Это оленина,— бурчит Свинхувуд.

Отложив нож и вилку, другой член Учредительного собрания говорит:

— Я хотел бы сказать от имени партии конституционалистов-демократов... Вопрос об отделении Финляндии сейчас стоять не может. Мы вообще не понимаем, что произошло. Временное правительство вело с вами переговоры. 25 октября, в этот несчастный день большевистского переворота, генерал-губернатор Некрасов привез ваши предложения. Это была вполне приемлемая для нас платформа. О независимости там не говорилось ни слова. Что же произошло?

— Революция,— резко отвечает Свинхувуд.— И мы не хотим, чтобы она пришла в Финляндию. Я полагаю, что вы обязаны нам в этом помочь.

— Революция? — повторяет кадет.— Это печальный эпизод, который вот-вот кончится. Вы не должны принимать это в расчет. Ничего не случилось.

— А что касается расширения рамок автономии Финляндии,— вступает эсер,— то этот вопрос будет рассмотрен Учредительным собранием.

— Когда? — спрашивает Свинхувуд.

— Могу вам сказать доверительно: скоро. И учтите, господин Свинхувуд, общественность России никогда не простит вам, если вы пойдете в Смольный.

— Кого вы имеете в виду под общественностью России? — снова спрашивает Свинхувуд.

— Все политические партии, существовавшие в стране до переворота.

— И господина Маркова и господина Пуришкевича? — подает голос Энкель.

— Эти господа,— отвечает кадет,— представляют определенное направление русской общественной мысли, с которым также надо считаться.

ПЕТЕРБУРГ

Март 1910 года

Таврический дворец. Зал заседаний III Государственной думы. На трибуне Пуришкевич. В зале шум, крики. Председатель звонит в колокольчик, успокаивая Думу.

— Господин Пуришкевич,— говорит он,— я просил бы вас воздержаться от непарламентских выражений.

— А жизнь создается не речами, жизнь создается действиями,— говорит Пуришкевич.— Сильному да повинуется слабый. А если он не желает повиноваться добром, то силой будет к этому принужден. Давно пора покончить с этой пресловутой автономией Финляндии. Пора это зазнавшееся Финляндское княжество сделать таким же украшением русской короны, как Царство Казанское, Царство Астраханское, Царство Польское и Новгородская пятина. И мне кажется, что дело до этого дойдет.

Под овации своих сторонников Пуришкевич покидает трибуну.

— Депутат Государственной думы Марков,— объявляет председатель, и на трибуну поднимается черносотенец Марков 2-й.

— Финляндцы думают,— говорит он,— что за ними юридическое право, что они могут жаловаться кому-то на Россию, апеллировать к Европе на решения России. Что ж, если нельзя заключить целый народ в сумасшедший дом, то все же придется надеть на него смирительную рубашку.— Шум в зале.— Я утверждаю, что за эти сто лет Финляндия разжирела на русских хлебах... Тут приходят всякие письма из-за границы,— он поднимает над головой пачку бумаг.— Этим гнусным бумажонкам место в сорной корзине,— и под аплодисменты правых он рвет и бросает бумаги на пол.— Надо, чтобы страх вернулся, а любви чухонской нам не надо. За последнее время вся Финляндия стала одним сплошным революционным корпусом. Этих финляндских социалистов придется усмирять, усмирять старым русским способом... Россия, тебе грозят азиаты, грозят подвластные тебе инородцы... Опомнись, Россия, наша инородчина вконец обнаглела. Говорим вам: прочь, мелкота. Мы идем! — и под шум, аплодисменты и протесты зала Марков 2-й покидает трибуну.

— Слово имеет депутат Покровский,— едва успевает объявить председатель, как справа начинается шум.

— Я, как социал-демократ, большевик,— заявляет Покровский,— говорю от имени рабочих России. Посягательство на Финляндскую конституцию — это позорное насилие, плод вековой культуры крепостничества, холопства и хамства. И после этого эти господа смеют еще разводить демагогию, обращаться к русскому народу и говорить, что Финляндия ложится тяжелым бременем на плечи русского народа. Нет, господа, не будите русский народ. Русский народ и его боевой авангард — рабочий класс еще раз подаст братскую руку финляндскому народу для общего дела освобождения от политического гнета. Не здесь решится финляндский вопрос. Он решится народной борьбой!

В зале возникают шум, крики, свист, топот ног.

— Долой!

— С трибуны!

— Это тебе Ленин написал?!

— Мы, социал-демократы,— продолжает Покровский,— работаем со всей демократией без различия наций и вероисповеданий, будь то грузин, армянин, поляк или еврей. Но мы все дружно идем против русских угнетателей, будь он в мундире, вицмундире, сюртуке или рясе, против русских угнетателей, которые одинаково угнетают и инородцев и русский народ...

— Русские против русских?! — раздается истерический выкрик справа.

— Нет. Не мы против русских, а царское правительство против русского народа.

В зале заседаний царит невообразимый шум.

— Прения по финляндскому вопросу закончены,— объявляет председатель.— Приступаем к голосованию.

Шум усиливается, левые покидают зал заседаний.

— Кто за утверждение правительственного законопроекта о ликвидации автономии Финляндии?

Оставшиеся депутаты голосуют.

— За утверждение законопроекта — 164,— объявляет председатель,— против 23. Закон принят.

— Конец Финляндии! — кричит, вскочив с места, Пуришкевич. Правые аплодируют.

Хельсинки. Зал заседаний финляндского сейма. Настроение депутатов — подавленное. На председательском месте Свинхувуд. Он перебирает бумаги, молчит. Зал напряженно наблюдает за ним. Пауза явно затягивается. Наконец, решившись, Свинхувуд глухим голосом объявляет:

— Мне предложено зачитать вам закон, принятый III Государственной думой,— он поднимает руку с документами.— Но я, как председатель сейма Финляндии, отказываюсь докладывать вам о законах, которые по своему происхождению и по своему содержанию находятся в противоречии с основными законами Финляндии,— и пачка документов падает на стол.

В прихожей квартиры Идмана молча надевают свои шубы представители Учредительного собрания. Прощаются с хозяином и выходят. Идман не успевает закрыть дверь — в нее протискивается пьяный сосед-полковник.

— Желаю засвидетельствовать... высказать... от всего сердца...

— Простите, господин полковник, но мы сейчас очень заняты.

— Одну минуту, только одну минуту...

— В чем дело? — в дверях столовой появляется Свинхувуд. За ним Энкель.

— Честь имею... Хочу засвидетельствовать... слыхал... Декларация о независимости... Правильно! Именно так и надо поступать! Финляндия не может принадлежать государству, которое назначает на пост генерал-губернатора какого-то, пардон, вшивого матроса. От такого государства надо отделяться. Вот когда мы с ними разделаемся, тогда и у вас наведем порядок...

Свинхувуд поворачивается и скрывается в столовой.

Выдворив полковника, туда же входит Идман.

— Прошу извинить, господа. Это двоюродный брат бывшего премьер-министра Коковцева,— и, чтобы как-то сгладить, добавляет,— он крайний монархист.

— Ну, что ж, господа,— улыбается Энкель,— вот мы и встретились с представителями всех направлений русской общественной мысли.

— В Петрограде Мирбах,— говорит Свинхувуд.— Надо посоветоваться с немцами.

— А я считаю, товарищи, что торопиться с этой независимостью нельзя.

Ленин и нарком по военным делам Крыленко с интересом слушают Рахью.

— Почему, товарищ Рахья? — спрашивает Ленин.

— Сейчас скажу. А товарищ Крыленко, как человек военный, пусть нас рассудит... Финляндию отдают в руки немцев. Факты? Пожалуйста. Свинхувуд через своих людей ведет в Берлине переговоры. Говорят, что войдут немецкие войска. В октябре от немцев пришла шхуна «Эквити». В ноябре — подводная лодка пятьдесят семь. Что привезли? Рождественские подарки — винтовки, пулеметы, гранаты, инструкторов. Для кого? Для белой гвардии. Против кого? Против красной гвардии. Что будет после независимости? Рядом с Питером будет стоять немецкая армия.

— Что касается немцев,— говорит Крыленко,— то не сбрасывайте со счетов наши войска, которые находятся в Финляндии.

— Но Свинхувуд уже потребовал их вывода,— возражает Рахья.— Мы пока отказали. А если сегодня подпишем независимость — выведем сами.

— До тех пор,— говорит Ленин,— пока мир с немцами не будет подписан, ни о каком выводе наших войск речи идти не может. Что же касается «рождественских подарков», то это называется экспортом контрреволюции. И если финское правительство превратит Финляндию в плацдарм против нас,— будем драться. Насколько, Николай Васильевич, боеспособны тамошние войска?

— Вполне. Не забывайте еще и о Балтфлоте.

— Владимир Ильич,— говорит Рахья,—

Свинхувуд еле держится... Если бы мы сейчас захотели...

— Товарищ Рахья, запомните: социалистическая революция в Финляндию никогда не будет принесена на штыках русских войск. Будет там революция — поможем. Поделимся последним куском хлеба, дадим все... Но решать вопрос должны сами финские рабочие... Кстати, а что думают о независимости сами финны? — спрашивает Ленин.

— Для революционера не должно быть ни финнов, ни русских, а только буржуазия и пролетариат,— отвечает Рахья.

Ленин невольно улыбнулся, вспомнив, что он уже слышал нечто подобное.

КУОККОЛА

Август 1906 года

На открытой веранде летнего кафе за столиком сидят Ленин и Роза Люксембург. Вокруг преобладает празднично одетая публика. Где-то рядом духовой оркестр играет «Дунайские волны». Обычный летний вечер в дачном поселке. Владимир Ильич Ленин просматривает газету.

— О, это интересно...

— Владимир Ильич, мы договаривались — вечером ни слова о политике.

— Молчу, молчу.

Ленин откладывает газету в сторону и берет в руки кружку с пивом.

— Прекрасный вальс,— говорит он, тяжело вздохнув.

— Прекрасный оркестр,— в тон ему отвечает Роза.

— Прекрасное пиво.

— Прекрасное небо.

— Прекрасная погода.

— Прекрасные сосны.

— Прекрасные...— и не выдержав, они оба хохочут, вызывая недоуменные взгляды окружающих.

Ленин наклоняется к Розе и тихо говорит:

— Если бы эта приличная публика знала, что рядом с ними сидит знаменитая революционерка Роза Люксембург, только что вышедшая из тюрьмы, их бы как ветром сдуло.

— Владимир Ильич, вы неисправимы: опять?

— Молчу, молчу.

Внезапно на улице, рядом с кафе возникает драка. Дерутся финские парни и русские солдаты. Крики, ругань. Офицер, сидевший за соседним столиком, перегнувшись через балюстраду, кричит:

— А ну, дай ему, Петров... Под дых... Под дых... Бей чухну!

Раздается полицейский свисток, и драка перемещается в соседний переулок. Офицер, распаленный, возвращается к своему столику:

— Совсем обнаглела чухна! К ихним девкам — не подойти. Но мы им дали.

Ленин и Роза встают, спускаются с веранды и молча идут по аллее к морю.

— «Мы»,— не выдерживает Роза.— Через полчаса он будет мордовать тех же солдат и будет помнить лишь о том, что он офицер, барин, а они мужичье, быдло. Но сейчас, когда ему наступили на шовинистический мозоль, он готов лобызать «братцев-солдатушек». «Мы» им дали!»

Ленин молча слушает Розу. Его глаза потемнели, сузились, он задумался о чем-то своем.

— Вот вам, Владимир Ильич, и ответ на наш давний спор. Ваша поддержка, как вы говорите, «национальных движений» — это поощрение таких драк.

— Ну, ну, Роза,— примирительно говорит Ленин.

— Конечно. Итог этих национальных движений один: финны против русских, русские против финнов, поляки против русских... Довольно! Надо твердо заявить — нет ни русских, ни поляков, ни финнов, а только пролетариат и буржуазия. Вот где — «мы» и «они»...

— И на каком же языке,— улыбается Ленин, — вы собираетесь провозгласить этот лозунг?

— Не надо иронизировать!

— Роза, это прекрасно,— все так же примирительно говорит Ленин.— «Мы» и «они». Но ведь сегодня «мы» — это не вообще пролетариат. Это и рабочий-финн, и рабочий-

поляк, и рабочий-русский, и рабочий-украинец. Так? Вы же не можете обойти это, как сейчас обойдете этот пень?

— Я не обойду,— говорит Роза и легко перешагивает через пень.— Но нельзя же доходить до абсурда и поддерживать любые национальные требования.

— Никогда не поддерживал любые,— уже всерьез отвечает Ленин.— Борьба против национального гнета — да. Борьба за национальные предрассудки, национальную исключительность — безусловно нет.

— Тогда почему же вы поддерживаете такой предрассудок, как право каждой нации на образование самостоятельного государства? — Роза останавливается и ждет ответа.— Это глупо и реакционно.

— Роза! Не слишком ли много? Выберите одно: глупо или реакционно?

— И то и другое,— неумолима Роза.

— Тогда объясните — почему право на собственную государственность глупо.

— Потому что сегодня это утопия, пустая сентиментальность. Маленькие государства всегда были и будут игрушкой в руках великих держав, ареной, на которой сталкиваются их военные и экономические интересы. Такие государства всегда будут создавать лишь поводы для войн, и в конце концов их все равно задавят. Будущее за крупными, централизованными государствами.

— Но ведь это азбука,— останавливается Ленин,— а марксизм идет дальше азбуки. Для нас важно — как оно централизовано: с помощью полицейской дубины или добровольного согласия? Отделения мы вовсе не проповедуем. Более того, мы против него. Но без права наций на отделение сегодня нельзя перейти к свободному и добровольному сплочению народов. Свободный союз возможен лишь между равными... А теперь давайте возьмем еще шире. Стремление народов к созданию самостоятельных государств — это не нами и не Марксом придумано. Так?

— Допустим.

— Это реальная борьба, в которой сегодня участвуют миллионы — хотим мы этого или не хотим. Это не только финны или поляки, болгары или ирландцы. Это Индия, Китай, Египет...

— Ну, положим, Индия и Египет тут ни при чем.

— Как ни при чем? Вы что же, полагаете, что можно сочувствовать борьбе индийского крестьянина и закрывать глаза на то, что делается у тебя под носом? Нет. Это вопрос мировой, и нам надо определить свое отношение к этой борьбе. Империализм свое отношение определил: он давит, душит, превращает суверенитет в игрушку. Но какова наша позиция? Мы что же, должны прийти и сказать угнетенным народам — поздно, господа, немцы, французы, англичане, русские успели вовремя создать свои государства, а вы, извините, к обеду опоздали. Так что терпите... Пройти мимо воли и надежд миллионов и миллионов людей?.. Вас это не пугает?

Роза молчит, и они снова идут по лесу

— Я, кажется, произнес,— говорит, улыбаясь, Ленин,— похвальное слово глупости. Но вы еще не сказали, почему требование права наций на самоопределение и образование самостоятельного государства реакционно?

— ...Когда польские националисты вопят о независимой Польше, они делают это с единственной целью — посеять рознь между польскими и русскими рабочими, натравить их друг на друга. Мы ведем с ними отчаянную борьбу. И вдруг! Откуда? Из лагеря революционной России! От кого? От Ленина мы слышим, что социалисты, оказывается, должны бороться за право Польши на создание независимого государства. Зачем? Подождите, я не кончила.

Они выходят на берег моря и идут по песку.

— Я выросла в Польше, безмерно люблю эту землю, ее народ,— продолжает Роза.— Но... не знаю, приходилось ли вам сталкиваться с буржуазным национализмом вплотную, с этим тупым мещанством, приросшим к своей куче навоза? — голос Розы дрожит.— Они отвратительны с их убеждением, что именно их нация является избранной, что именно их нравы, вкусы, обычаи, даже их клопы — лучшие в мире. И вы хотите,

чтобы мы были с этими людьми заодно?

— Можно мне? — спрашивает Ленин.

— Ну, конечно.

— Поймите, Роза,— мягко говорит Ленин,— есть борьба за освобождение от чужеземного ига миллионных масс и есть стремление националистического мещанства добиться государственного признания своих клопов лучшими в мире. Националистов я ненавижу не меньше вашего. Они выступают не за национальное освобождение, а за национальную исключительность. Они растаскивают освободительную борьбу по национальным квартирам и на деле предают ее.

— О чем же мы спорим?

— Нет, извините. Из-за ненависти к мелкой, пошлой, мизерной национальной грызне, вроде споров и драк из-за того, с кем пошла гулять финская девушка или на каком языке название улицы должно стоять наверху, а на каком — внизу,— из-за ненависти к этому я никогда не подниму руку против национально-освободительных движений, не выплесну с водой ребенка. С детства помню, как любой лабазник, любой темный мужик орал на поляка — «полячишка», татарина называл не иначе, как «князь», финна — «чухна», украинца — «хохол»... Из-за нашего проклятого самодержавия,— голос Ленина прерывается от гнева и возмущения,— мы, русские, стали нацией угнетающей, и для нас великорусский шовинизм страшен. Черносотенцы, вся наша официальная печать, школа, церковь сделали все, чтобы натравить русского мужика на поляка или финна, лишь бы он не трогал русского буржуя и русского барина. Но я помню слова Маркса: «Не может быть свободен народ, угнетающий другие народы». Почему вы забываете об этой стороне медали?

— Владимир Ильич...

— Нет, подождите. Борьба с польским мещанством настолько ослепила вас, что из вашего кругозора исчезло все, кроме этого мещанства. Всякий раз, когда они говорят «да», вы считаете долгом говорить «нет». Боитесь помочь национализму польской буржуазии, а на деле играете на руку национализму великорусских держиморд. Да взгляните вы на вещи с точки зрения более широкой, чем точка зрения краковского муравейника. Это не интернационализм, а какой-то национализм навыворот.

— Владимир Ильич, пощадите! — сердится Роза.— В конце концов, я женщина.

— Ну нет! — парирует Ленин.— Вы прежде всего теоретик крупнейшей рабочей партии, а потом уже..,— но, взглянув на Розу добавляет:— Простите, Роза, давайте переменим тему.

Некоторое время они идут молча сквозь фланирующую дачную публику.

— Посмотрите на эти парочки,— говорит, наконец, Роза.— Все мещане похожи и одинаково отвратительны и в Варшаве, и в Петербурге, и в Париже, и в Финляндии...

— Скажите, Роза, и как женщина и как теоретик, что это за шумиха поднялась в печати вокруг ваших статей о свободе развода?

— Да так, пустяки.

— И все-таки?

— Я выступила с защитой элементарного демократического требования — свободы развода. А в ответ все реакционеры и клерикалы подняли страшный шум: если, мол, мужьям и особенно женам дать свободу развода, то это неизбежно приведет к женской распущенности, безнравственности, к распаду семьи.

— А разве не так? — спрашивает Ленин, не глядя на Розу.— Ведь если запретить разводы, семья — пускай с помощью полиции, пускай с помощью церкви,— семья-то будет сохранена?

— Владимир Ильич, я вас сегодня абсолютно не понимаю,— возмущается Роза.— Какая же это семья? Это фикция! Запрещение развода очень часто не дает возможности создать действительно прочную новую семью... Если муж и жена не любят друг друга, ничто не может удержать их от безнравственных поступков. Во всяком случае,— продолжает Роза,— совершенно ясно, что свобода развода означает не распад и разрушение семейных связей, а напротив — единственную возможность их укрепления. Вообще, здесь часто происходит путаница: ведь выступать за сво-

боду развода — это совсем не значит агитировать женщин за то, чтобы они бросали своих мужей.

— Ну, так вот,— победно восклицает Ленин, останавливаясь,— выступать за право наций на отделение тоже совсем не значит призывать их к отделению.

— Ах, вот в чем дело? — смеется Роза, поворачивая от берега.— А я-то думаю, к чему вы клоните?

— И признание нами, русскими марксистами,— продолжает Ленин,— права нации на самоопределение не исключает с вашей стороны, то есть со стороны марксистов угнетенных наций, агитации против отделения, за союз с будущей социалистической Россией.

Они подходят к даче. С открытой веранды слышится романс.

— Это Книпович,— говорит Ленин.— Прекрасный голос.

Навстречу им выходит кто-то из обитателей дачи.

— Куда вы пропали? Роза, он, вероятно, замучил вас. Два часа и все о политике?!

— Я? — возмущается Ленин.— Ни слова!

— О политике — ни слова,— подтверждает Роза.

Они садятся на ступеньки веранды. Книпович заканчивает романс, звучат аплодисменты. Роза ловит взгляд Ленина, и вдруг они оба начинают весело, безудержно смеяться.

— Так что здесь, товарищ Рахья, для нас нет вопроса,— говорит Ленин.

— И все-таки,— стоит на своем Рахья,— не надо торопиться с этой независимостью.

— Вы боитесь, что этот шаг сыграет на руку финской буржуазии?

— Да.

— А я убежден, что он ускорит революцию в Финляндии.

— Не знаю. Я боюсь, что наша позиция вооружит вообще всю националистическую сволочь: и в Польше, и на Украине, и в Литве, и на Кавказе.

— Конечно, они будут паразитировать на наших принципах. Будут использовать любой повод. Но неужели из-за того, что на лозунге самоопределения будет спекулировать всякая дрянь, мы должны отказаться от собственных принципов? Нет уж, дудки! Единственно правильная политика — это принципиальная политика. Все остальное — политиканство.

Зимний день короток. Несмотря на ранний час, за окнами начинает смеркаться.

— Простите, но у нас нет света,—говорит Идман, ставя на стол зажженные свечи.

— Господин Мирбах,— обращается Свинхувуд к сидящему напротив главе немецкой делегации в Петрограде,— вот уже три недели как Финляндия по вашей рекомендации провозгласила свою независимость. Мы надеялись, что великая Германия сделает исторический шаг и, первой признав нашу республику, обеспечит себе вечную благодарность финского народа. Но правительство Германии до сих пор не сделало этого шага.

Мирбах, раздраженный, тоном, не допускающим возражений, говорит:

— Господин Свинхувуд, нельзя смотреть на вопросы мировой политики лишь с финской колокольни. Перед великой Германией, помимо Финляндии, стоит множество других проблем. Для решающего наступления на Западном фронте нам нужен сейчас мир здесь, на Востоке. Не правда ли? Так неужели вы думаете, что в этот момент правительство Германии из-за вас будет осложнять отношения с русскими, ради Финляндии ставить на карту мир с Россией? Мы уже говорили вашему представителю господину Ельту: пусть Финляндию признает сначала Россия. Это наше условие. И чем скорее вы обратитесь к Ленину, тем лучше. Такой благоприятный момент может никогда не повториться. Пока они согласны дать, надо брать. Никто не знает — сколько большевики продержатся у власти.

— В таком случае от Германии,— говорит Свинхувуд,— нам потребуется не только признание, но и реальная помощь. Любое русское правительство, которое придет на смену большевикам, попытается восстановить статус кво. Они задавят нас. Только присутствие

германских войск могло бы стать гарантией...

— Резонно,— замечает Мирбах.

— Кроме того,— продолжает Свинхувуд,— вы прекрасно знаете, насколько сложно положение у нас внутри страны. Социалисты совершенно распоясались. Без вашей помощи мы вряд ли справимся с Красной гвардией. В наших общих интересах, чтобы в Хельсинки не повторился Петроград.

— А где гарантии,— спрашивает Мирбах,— что на новых выборах социалисты не получат недостающих им девяти мандатов, чтобы вновь образовать свое правительство? Финляндии нужен устойчивый режим, независимый от партийных распрей.

— Вы имеете в виду президента? — спрашивает Идман.

— Нет. Президент тоже избирается на короткий срок, а господин Свинхувуд, как я понял, имеет в виду более длительное сотрудничество. Берите пример с Германии. Монархия — это наибольшая гарантия устойчивости политической системы.

— Монархия? — спрашивает пораженный Идман.

— Подождите, — говорит раздраженно Свинхувуд Идману и, повернувшись к Мирбаху, продолжает:

— После свержения русского царя престол Великого княжества Финляндского остается вакантным. Если мы обратимся к кайзеру с просьбой поставить на финский престол одного из кронпринцев...

— Полагаю, ваша просьба будет встречена благосклонно. Финляндия станет сестрой великой Германии и надежным звеном в санитарном кордоне против русской революционной заразы.

— Это позитивная идея,— подтверждает Свинхувуд.

— Что ж, я рад, господин Свинхувуд,— говорит Мирбах, вставая,— что мы столь откровенно выяснили наши позиции. Честь имею!

Мирбах уходит. Потрясенный Энкель не выдерживает:

— Немецкий принц на финском престоле?! Какая же это независимость? Это протекторат!

— Лучше протекторат, чем красная Финляндия,— резко отвечает Свинхувуд.

СИБИРЬ

Декабрь 1915 года

Большое село. По улице движется этап каторжан, которых гонят дальше на Восток. Конные жандармы покрикивают на медленно бредущих людей, закованных в кандалы. На телегах нехитрый скарб, женщины и дети. Заунывно звучит печальная песня. Около одного из домов стоит группа ссыльных. Они жадно всматриваются в проходящую колонну, надеясь увидеть друзей и знакомых. Среди ссыльных своей вполне респектабельной одеждой выделяется Свинхувуд.

— Сергей Иванович! — кричит большевик, стоявший около Свинхувуда.— Куда?

— Ильинское,— отвечают из колонны.

— Это верст 30! Наведаюсь! Как в Питере?

— Бастуют!

Крики жандармов, плач детей, двигается колонна. Свинхувуд подходит к жандармскому офицеру.

— Извините, господин офицер, нет ли у вас газеты? Мы уже неделю не имеем сведений с театра военных действий.

— Пожалуйста...

Свинхувуд жадно набрасывается на газету.

— Что нового? — спрашивает большевик, поеживаясь в своем стареньком демисезонном пальтишке.

— Немцы наступают.

— Надеетесь? — улыбается большевик.— Запомните, Петр Петрович, вы будете просить у всех: у немцев, англичан, французов, а дадим только мы, большевики. Так что надеяться вам, кроме как на революцию, не на кого,— И весело добавляет: — Не унывай, Петр Петрович, мы еще встретимся с тобой в рабочей Финляндии...

— Нет уж, лучше я навеки останусь здесь, в вашей Сибири,— не скрывая ненависти, отвечает Свинхувуд.

— Лучше протекторат, чем красная Финляндия! — бросает Свинхувуд Энкелю и садится к камину.

— Времени осталось совсем немного,— нарушает молчание Энкель,— надо решать.

— Кроме большевиков,— говорит Идман,— никто не обещает нам...

— Обещания! Обещания! — взрывается Свинхувуд.— Это все слова! Сотрясение воздуха! Пропаганда! А реальность в условиях, которые они нам навяжут. Одно дело обещания и клятвы Ленина, когда он был в оппозиции, и совсем другое теперь, когда он стал премьером. Он должен думать не о своем слове, а блюсти интересы государства.

— Да,— кивает Энкель,— когда весной Керенский был рядовым министром, он не скупился на обещания. Я помню, мы завтракали с ним, и он был очень мил. Фраза о «свободной Финляндии» не сходила у него с языка. Зато, когда он стал премьером, а наш сейм принял закон о расширении автономии...

ПЕТРОГРАД

24 июля 1917 года

Зимний дворец. Зал приемов, где когда-то депутация финнов ожидала выхода царя. Навстречу входящему в зал Энкелю идет взбешенный Керенский.

— Вы здесь,— почти кричит он,— представитель Финляндии! Финляндии, которая желает порвать отношения с Россией! Вы хотите вести дело к тому, чтобы Россия предприняла военные меры против вас — закрыла ваши границы и двинула войска...

— Господин министр-председатель,— оправдываясь, говорит Энкель,— мы весьма сожалеем о случившемся. Ответственность за этот неразумный шаг несут социал-демократы. У них большинство в парламенте. Мы ничего не могли сделать. И в создавшейся обстановке я не вижу иного выхода, как немедленно распустить парламент, принявший это несчастное решение, и назначить новые выборы.

— Да, я распущу ваш сейм,— успокаивается Керенский,— а на случай, если ваши социал-демократы вздумают не подчиниться... Я отдам прикав русским войскам, чтобы они были наготове. Анархии я не потерплю. Здесь, в Петрограде я уже разогнал большевистских бунтовщиков. Рука у меня не дрогнет!

ХЕЛЬСИНКИ

28 августа 1917 года

Площадь перед парламентом Финляндии. Здание сейма окружено плотным кольцом драгун. По площади идет большая группа социал-демократических депутатов во главе с Маннером. По мере приближения к драгунам они замедляют шаг.

— От имени социал-демократической фракции,— говорит Маннер,— я требую пропустить нас в парламент...

— Шашки наголо! — командует офицер.

Депутаты останавливаются. Молча стоят они перед драгунами, потом поворачиваются и уходят.

— И слава богу, что Керенский разогнал этот красный сейм,— улыбается Свинхувуд.— Без этого не было бы ни новых выборов, ни нашего правительства.

Энкель нервно посматривает на часы.

— Уже четыре часа,— говорит он.

— Не торопите,— отвечает Свинхувуд.— От того, как мы сейчас поступим, зависит судьба Финляндии. Я хочу подумать еще.

Ленин в своем кабинете разговаривает по телефону.

— Товарищ Пятаков... Товарищ Пятаков... Это не телефонный разговор,— устало говорит он.— Я охотно выслушаю ваши возражения. Нет, еще не поздно. Заседание начнется в семь часов, и, если у вас есть серьезные доводы против, Совнарком их не обойдет. Приезжайте.

Ленин опускает трубку, сидит некоторое время, задумавшись, поднимается, подходит к карте, висящей на стене, долго стоит около нее, смотрит. Решительно поворачивается, берет пальто, шапку, выходит.

Ленин не спеша прогуливается по заднему дворику Смольного. Здесь пустынно, только вдали играют ребятишки. Ярко, не по-зимнему светит солнце. Состояние напряженной сосредоточенности, глубокой задумчивости не оставляет Ленина ни на секунду. Долго наблюдает за полетом птицы в ярко-синем бездонном небе. Вот она скрывается вдали, и Владимир Ильич направляется в Смольный.

Столовая. За столом сидят и пьют чай Петровский, Свердлов, Шотман и Крыленко. К ним подсаживается Ленин. Официантка ставит на стол стакан с чаем.

— Спасибо,— благодарит Ленин.

— Финны больше не приезжали? — спрашивает Шотман.

— Пока нет,— отвечает Ленин.

— Приедут, куда они денутся,— убежденно говорит Свердлов.— Ни Антанта, ни Германия без нас их не признают. Самочинности эти господа не потерпят. Эдак завтра, не спросясь Лондона, Индия захочет отделиться, а послезавтра — Алжир без ведома Парижа. Это же скандал в благородном семействе. Так что с Финляндией они прецедента создавать не будут. Увидим мы господина Свинхувуда, увидим.

— Жаль, что его, а не Маннера,— вздыхает Шотман.— С социал-демократом все-таки приятнее, тем более с левым.

— Да, еще бы Гюллинга сюда,— говорит Петровский,— Вийка, Куусинена, Сиролу...

— Но я думаю, независимость поможет ускорить эту приятную встречу,— отзывается Шотман.— Когда они останутся один на один со Свинхувудом, им не останется ничего другого, как сделать революцию.

— Время они, к сожалению, упустили,— говорит Петровский.— Они вообще могли начать раньше нас. Испугались. Имели в парламенте большинство, а взять власть не решились.

— В оппозиции сидеть всегда спокойнее,— задумчиво произносит Свердлов.— Запросы, речи, интерпеляции. Конечно, это дело нужное, но... привыкают к парламентской скамье. Это удобно во всех отношениях. А революция — это ответственность. И не только за себя, за свои идеи, за свои убеждения, но прежде всего за миллионы людей. А это всегда страшно. Страшно оказаться несостоятельным.

— Сколько у Маннера было возможностей,— восклицает Петровский,— и каждый раз они не решались...

— Это не совсем так,— возражает Шотман.

Ленин внимательно слушает товарищей. Судя по выражению его глаз, он согласен с Шотманом.

ХЕЛЬСИНКИ

Сентябрь 1917 года

По вечернему городу в сопровождении Ровио идет Ленин. Изредка попадаются прохожие. Из двери ресторана вываливается шумная компания. Ровио берет Ленина под руку и быстро переводит его на другую сторону улицы.

— Они не должны знать, что вы здесь,— говорит он.

— Кто это?

— Это «активисты». Они могли вас видеть в пятом году на квартире Кастрена.

— Ну и что же? — Ленин всматривается в компанию и, может быть, кого-то узнает.

— А теперь будет лучше, если они вас не увидят.

— Вот, товарищ Ровио, какая удивительная ирония истории,— грустно улыбается Ленин.— Когда-то здесь, в Хельсинки, я прятался от полиции и эти люди помогали мне. А теперь после свержения царя я должен прятаться от них, и помогает мне сам полицмейстер Хельсинки...

— Красный полицмейстер,— смеется Ровио.— А вот и дом Маннера,— показывает он на здание впереди.

— Понимаете, товарищ Ленин,— говорит Маннер, секретарь социал-демократической партии Финляндии,— мы хотели не подчиниться решению Керенского о роспуске сейма,

Но русские драгуны оцепили здание, и нам пришлось повернуть назад.

— А если бы драгун не было? — спрашивает Ленин.

Они сидят за столом в квартире Маннера и пьют чай.

— О! — восклицает Маннер.— Мы утвердили бы законы о восьмичасовом рабочем дне, о коммунальных выборах... У нас было бы чем заняться. Мы бы воспользовались своим абсолютным большинством в парламенте.

— А если бы вам теперь дали гарантии, что русские войска не вмешаются? — спрашивает Ленин.

— Кто может дать такую гарантию? — грустно замечает Маннер.— Ведь вы сами, товарищ Ленин, в подполье...

— Мы даем вам эту гарантию. Съезд представителей русской армии и флота, стоящих в Финляндии, избрал большевистский комитет. По нашему предложению съезд принял решение: рассматривать любые попытки препятствовать созыву финского сейма как акт контрреволюции. Я думаю — это надежная гарантия.

Площадь перед зданием финского сейма. К сейму движется большая группа социал-демократических депутатов во главе с Маннером. Они оглядываются по сторонам. Собравшаяся большая толпа горожан — среди них много русских солдат и матросов — радостно приветствует их. Депутаты решительно направляются к дверям сейма, но на лестнице путь им преграждает чиновник.

— Генерал-губернатор Некрасов, представляющий здесь Временное правительство России,— объявляет чиновник,— отдал приказ опечатать здание сейма, и вы не посмеете войти в него.

Маннер отстраняет чиновника, срывает печати. Депутаты входят в здание, занимают свои места и аплодисментами встречают Маннера, поднявшегося на председательское место.

Квартира Идмана. Продолжая ранее начатый разговор, Идман продолжает говорить:

— Хорошо, что они ограничились только резолюциями, власть фактически взять не решились и в конце концов согласились на новые выборы, которые дали большинство нам. Но если будут новые выборы... я не ручаюсь за наш успех.

Свинхувуд сидит у камина. Щипцы отложены в сторону. Угли последний раз вспыхивают, освещая лицо Свинхувуда, и гаснут. В комнату входит Энкель.

— Исправьте документ,— не оборачиваясь, говорит Свинхувуд.

Автомобиль с финской делегацией едет в Смольный. У здания Вольного экономического общества машину останавливают. Финны видят, как из подъезда красногвардейцы выводят арестованных. Это члены контрреволюционного Союза защиты Учредительного собрания, попытавшиеся самочинно открыть Учредительное собрание. Среди арестованных те, кто всего лишь несколько часов назад сидел за обеденным столом в квартире Идмана.

Свинхувуд и Энкель молча смотрят друг на друга.

Автомобиль продолжает свой путь.

— Ну, что ж,— говорит Бонч-Бруевич финнам, бегло взглянув на исправленный текст,— теперь по крайней мере есть повод для разговора. Зайдите вечерком,— и он скрывается за дверью кабинета Ленина.

— Только повод,— бурчит Свинхувуд, и с тяжелым сердцем финны выходят из приемной.

— Я категорически против,— говорит Ленину комиссар Государственного банка Пятаков.— Я считаю, что мы допускаем непоправимую ошибку. Это какая-то отрыжка революционного романтизма.

В комнате, где должно состояться заседание Совнаркома, только двое — Ленин и Пятаков. Вдоль стола, покрытого зеленым сукном, стоят разнокалиберные венские стулья. Ленин берет два стула, ставит их к окну, жестом приглашает Пятакова сесть, повора-

чивает свой стул спинкой к собеседнику и удобно устраивается на нем.

— Товарищ Пятаков, по телефону вы мне сказали, что у вас есть веские аргументы. Скоро начнется Совнарком, у нас не так уж много времени.

— Тогда я буду выражаться экстрактивно.

— Как, как? — переспрашивает Ленин.

— Экстрактивно, то есть тезисно.

— Ну, хорошо, давайте экстрактивно,— говорит Ленин, пряча улыбку.— Только я хотел бы с самого начала вам напомнить, что право наций на самоопределение вплоть до отделения записано в нашей партийной программе.

— В старой программе, Владимир Ильич, в старой. Наша старая программа была суммой требований, которые мы предъявляли царизму и буржуазному государству. Теперь мы являемся партией, стоящей у власти, то есть все наши старые требования предъявляем сами себе. И мы вправе отбрасывать те, которые считаем нецелесообразными.

— Но ведь именно эта программа,— спокойно замечает Ленин,— привела нас к власти. Народ поверил нам. Разве теперь мы не обязаны выполнить то, что обещали?

Ленин внимательно смотрит на собеседника.

— Владимир Ильич, раньше нашим главным оружием была агитация, а сегодня у нас в руках государственная власть. Государственная власть! И если отделение Финляндии для нас невыгодно, то мы вправе применить эту власть.

В комнату входит взволнованный Крыленко.

— Простите. Только что получена телеграмма из Бреста от нашей делегации. Немцы сделали следующее заявление: «Так как Российское правительство провозгласило для всех без исключения народов, входящих в состав Российского государства, право на самоопределение вплоть до полного отделения, то оно должно принять к сведению заявление Польши, Литвы, Эстонии и части Латвии о выделении их из Российской Федерации. Российское правительство должно признать, что эти заявления надлежит рассматривать как выражение народной воли и сделать вытекающие отсюда выводы».

Крыленко передает Ленину телеграфную ленту.

— Владимир Ильич! — восклицает Пятаков.— Неужели заявление немцев не меняет вашей позиции по отношению к Финляндии?

— При чем тут Финляндия? Режима оккупации там нет. Сейм, обратившийся к нам, избран всеобщим голосованием. Нельзя же все валить в одну кучу!

— Что ответить? — спрашивает Крыленко.

— Так и ответить. Ни в одной из указанных оккупированных областей не существует какого-либо демократического органа, который с наималейшим правом мог бы претендовать на роль выразителя воли широких слоев населения. Мы не можем считать выражением этой воли заявления, сделанные самозванными учреждениями, которые не получили своих прав при народном избрании, а существуют лишь благодаря поддержке оккупационных властей.

— И добавим,— говорит Крыленко,— если правительство Германии столь заботится о о праве народов на самоопределение, то пусть выведет свои войска с оккупированных территорий, и тогда мы увидим, что скажут широкие массы трудящихся. Так?

— Обсудим это на ЦК, Николай Васильевич,— Ленин возвращает Крыленко телеграфную ленту, и тот уходит.

— Для вас,— говорит Пятаков,— исходная точка — воля нации. Нация — это и пролетариат и буржуазия. Мы уважаем волю финского пролетариата, но абсолютно не уважаем волю финской буржуазии.

— Я всегда рассматриваю национальный вопрос,— жестко отвечает Ленин,— только через призму классовой борьбы. Главное для нас, марксистов, в национальном вопросе — это объединение трудящихся вне зависимости от их национальной принадлежности. «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» — вот наш лозунг. Но как? Как соединить их? Вот о чем у нас с вами спор. Вы считаете, что лучший метод объединения — насилие. А я счи-

таю, что единство можно обеспечить только на основе равноправия, полного доверия, добровольного согласия.

— Владимир Ильич, получается дикий парадокс. Вы старше меня на двадцать лет, а я вас уговариваю расстаться с романтическими иллюзиями!

Ленин удивленно смотрит на Пятакова, но тот продолжает:

— Мы не можем допустить, чтобы из-за каких-то красивых фраз и деклараций русская революция теряла вполне определенные территории. Вы никак не хотите понять, что до Октября лозунг самоопределения был лозунгом отделения от царской России. Он ослаблял царизм. А теперь — это лозунг отделения от России социалистической, и он ослабляет нас, нашу революцию.

Ленин молча подходит к окну, задумчиво смотрит на улицу. Чувствуется, что он с трудом преодолевает желание резким словом закончить этот бесполезный разговор. Но вот, взяв себя в руки, он начинает внешне спокойно, как бы размышляя вслух, говорить.

— У вас плохо с диалектикой, товарищ Пятаков. Вот в чем беда. Давайте попробуем разобраться вместе. В нашем лозунге самоопределения вы уловили только одну сторону, да и то неправильно. Для вас это только отделение. А для нас это прежде всего кратчайший и наилучший путь к соединению, к единству наций. Потому что выстоять и победить можно только вместе. Только вместе,— повторяет Ленин.— С теми, кто станет убеждать рабочих Советской Башкирии, Советской Украины, Советской Эстонии, что они должны отделиться от Советской России, с теми мы будем драться насмерть! Итак, запомните, товарищ Пятаков: мы не за отделение, мы за соединение, но через право на отделение. Это то, что касается теории. А теперь о практике. Вы считаете себя реальным политиком, стоящим на почве ральных фактов. А верность марксизму — это, по-вашему, революционный романтизм, идеализм, который неизбежно приведет к распаду и развалу государства. Так? Так! Так! Так!

Ленин подходит к столу, берет стопку документов.

— Но вот вам — факты! Все народы, входившие в состав России, получили право на отделение и образование самостоятельных государств. Резолюция эстонцев: «не отделение от России, а самый тесный и братский союз с трудящимися России — таков наш лозунг!», и вот результат — Исполком Советов Эстонии решил провозгласить Эстонскую советскую республику как автономную часть Российской советской республики. Вот она, практическая польза нашей политики.

Ленин один за другим кладет перед Пятаковым документы и читает новые.

— Сегодня закончился Второй съезд Советов Латвии, не той, которая под немцами, а свободной. Они провозгласили установление Советской власти и заявили: об отделении не помышляем, готовы защищать российскую Октябрьскую революцию. Белоруссия. Позавчера их Совнарком разогнал съезд буржуазных националистов. Будут создавать Белорусскую советскую республику в составе Советской России. Вот она, практическая польза нашей политики.

Перед Пятаковым растет гора документов.

— Украина. Резолюция Первого Всеукраинского съезда Советов: «Украина провозглашается республикой Советов. Она устанавливает с Советской Россией и другими социалистическими республиками полную согласованность в целях и действиях, необходимую в интересах рабочих и крестьян всех народов Российской Федерации». Украина объявлена «федеративной частью Российской республики». Вот она, практическая польза нашей политики. Таковы факты. И они говорят, что марксизм, а по-вашему, революционный идеализм, куда практичнее вашей реальной политики.

— Но ведь Финляндия-то отделяется,— саркастически улыбаясь, замечает Пятаков.

Ленин вспыхивает, резко бросает бумаги на стол, но в последнюю секунду сдерживается, садится и, перебирая карандаши, говорит усталым, сразу потускневшим голосом:

— Финляндия — исключение. Это буржу-

азная республика. Революции там нет. Как вы не можете понять этого?

Пятаков поднимается, подходит сбоку к Владимиру Ильичу, наклоняется к нему:

— Владимир Ильич, в Финляндии стоит наша армия, Балтфлот рядом...

— Сегодня утром,— Ленин внимательно и изучающе смотрит на Пятакова,— один рабочий, прекрасный революционер, уже говорил мне об этом. Искренность его чувств — несомненна. Но совсем другое дело, когда с подобным предложением выступает человек, претендующий на роль теоретика.

— А что дурного вы увидели в этом?

— Вы что, считаете, что если мы вместо независимости двинем в Финляндию наши войска, то поможем финским рабочим? Чепуха! Третьего дня, вот в этом кабинете Маннер говорил мне...

Кабинет Ленина в Смольном. Группа финских социал-демократов во главе с Маннером беседует с Лениным.

— От имени социал-демократической партии Финляндии,— говорит Маннер,— мы обращаемся к Центральному Комитету вашей партии с просьбой поддержать немедленное осуществление государственной независимости Финляндии.

— Намерены ли финские социал-демократы,— спрашивает Ленин,— продолжить революцию, по-настоящему совершить ее?

— Партия готовится к ней на всякий случай,— отвечает неуверенно Маннер,—но определенного решения по существу еще нет. Но даже после отделения мы будем вместе с вами бороться рука об руку против международного капитала.

— Уверены ли вы,— снова спрашивает Ленин,— что весь финский народ считает отделение от России необходимым?

— Среди финского народа теперь нет разных мнений насчет того, что государственная независимость Финляндии должна быть осуществлена немедленно, — отвечает Маннер. — Правда, мотивировки различных партий в этом вопросе различны. Финская буржуазия желает этого с националистической точки зрения, рабочий класс — с точки зрения народовластия. Если вы дадите независимость, то вырвете из рук националистов их главное оружие.

— Таково мнение финских рабочих! — говорит Ленин.

— Какое это имеет значение? В конце концов, они нам сами потом будут благодарны.

— Не путем насилия внедряется коммунизм, товарищ Пятаков,— вот истина, которую вы никак не хотите понять. Социалистическую революцию нельзя декретировать из России. Если бы Финляндия была социалистическим государством и там возникла бы угроза для дела социализма, и финские рабочие попросили бы нас о помощи — для нас вопроса бы не было!

— Вот мы и должны сделать ее социалистической,— восклицает Пятаков.

— Мы, а не финские рабочие? — спрашивает Ленин.— Прекрасный образчик «экстрактивного марксизма». Да поймите же, политический деятель не может руководствоваться только сиюминутной, кажущейся «практической пользой». Он обязан продумывать каждый свой шаг с точки зрения исторической перспективы: как бы сиюминутная практическая польза не обернулась гигантским поражением.

— Это уже теоретический разговор! — замечает Пятаков.

— Теоретический? На нас сейчас смотрит весь мир: сумеем ли мы создать новый тип отношений между нациями, новый тип многонационального государства? Финская буржуазия запугивает своих рабочих и крестьян тем, что русские, после Октября, остались теми же москалями, которые всегда их давили. Угроза войсками? Что ж, они ее слышали — и от царя и от Керенского. Если мы откажем Финляндии в независимости, то есть сделаем то же, что делали и царь и Керенский, угнетенные народы никогда не поверят в нашу искренность. Мы лишь дадим буржуазии еще один аргумент против себя. Во всем мире рабочим и крестьянам будут вбивать в голову,

что большевики оказались банкротами, что они лишь продолжают великодержавную политику царя, прикрыв ее названием «коммунизм». Цена вашей сиюминутной практической пользы одна — дискредитация коммунизма. Вы добьетесь лишь того, что большевиками будут пугать детей. А мы хотим, чтобы везде и каждому большевику говорили: да будет благословенно твое посещение! И, чтобы закончить с этим вопросом, могу вам напомнить Энгельса: «Победоносный пролетариат не может никакому чужому народу навязывать осчастливливания, не подрывая этим своей собственной победы».

— Владимир Ильич, вы все время уводите меня в сферу общих вопросов политики. И я вижу, что поколебать вас я не могу. У меня остался последний аргумент — экономика.

— Давайте! — с интересом восклицает Ленин.

— Экономическая нецелесообразность этого шага. Россия и Финляндия — это сложившийся хозяйственный комплекс. Возьмите лесную промышленность, текстильную, рыбные промыслы... Нельзя рвать этих связей. Нельзя все это взять и отдать. Любой крестьянин скажет вам это.

— Рвать экономические связи? — переспрашивает Ленин.— А зачем рвать? Надо укреплять их. Но вы хотите экономический вопрос решать внеэкономическими методами — не отдавать, и все тут! А надо экономическими — будем торговать. Что же касается простого крестьянина, то мы объясним ему, что мы ничего не отдаем, ибо все это принадлежит не нам, а финскому народу. Ну, а если нас упрекнет коммунист, мы ответим ему прямо в глаза, что он не коммунист, а шовинист, что он ошибся дверью — случайно попал не в ту партию.

— И все-таки социализм,— говорит Пятаков,— это прежде всего экономика.

— Социализм базируется на экономике — это верно, но вовсе не сводится весь к ней. Нужна еще и демократическая организация государства. А это, судя по всему, вас совершенно не заботит.

— Я вовсе не против демократии,— говорит Пятаков.— Я только против одного демократического требования, которое считаю плохим и вредным,— против права наций на отделение.

— Вам кажется, что все ваши аргументы только против самоопределения — «не считаться с волей нации...», «не считаться с волей класса...», «мало ли что обещали...», «подумаешь — большинство...», «двинем войска...»,— а курьез в том, что все ваши аргументы против социалистической демократии вообще. Вот где корень, товарищ Пятаков. И здесь вы в одной кампании с Троцким.

— Ну что ж, Владимир Ильич, вижу, что не убедил вас.

— Убедили. Я и раньше не сомневался в целесообразности того, что мы собираемся сделать, а сейчас убедился окончательно.

Пятаков пожимает плечами и разводит руками.

— Я вижу, вы обиделись,— замечает Ленин.— Зря. Считайте, что дешево отделались. Маркс имел обыкновение, как он выражался, «щупать больной зуб» знакомым социалистам. Их сознательность и убежденность он проверял на национальном вопросе. Боюсь, что после беседы с Марксом вы вообще остались бы без зубов.

Наркомы, собравшиеся на заседание, улыбаются. Пятаков еще раз пожимает плечами и, тяжело вздохнув, уходит.

— Коммунистов никто не скомпрометирует,— говорит задумчиво Ленин,— если они сами себя не скомпрометируют. Это изречение всегда приходится вспоминать, когда кроме врагов марксизм начинают толковать такие друзья, которые превращают его в карикатуру. Прошу садиться, товарищи. Начинаем. Кроме финского у нас вопросы армии, продовольствия, работа металлургических заводов, северная нефть и так далее. Повестка роздана всем? Первый вопрос — отношение финского правительства в Совнарком о признании независимости Финляндии.

В приемной Совнаркома ждут Свинхувуд, Энкель и Идман. Довольно прохладно, они в шубах. Стучат две машинки. Двери комна-

ты, где идет заседание правительства, почти не закрываются, входят и выходят люди. На каждого выходящего финны смотрят с надеждой. Но время идет, ожидание затягивается, и с каждой минутой мрачнеет Свинхувуд. Вот дверь закрылась надолго. Свинхувуд не выдерживает, поднимается с дивана, начинает ходить по комнате.

— Очевидно, какая-то дискуссия,— бросает он Энкелю.— Я же говорил вам, что без условий не обойдемся.

Энкель не успевает ответить. В приемную выходит Бонч-Бруевич.

— Прошу вас, срочно, пожалуйста,— говорит он машинистке, передавая исписанный лист бумаги, и, заметив финнов, добавляет:

— Еще немного, еще немного, господа.

Свинхувуд не успевает ничего спросить — Бонч-Бруевич исчезает за дверью.

Ленин, переждав, пока Бонч протиснется на свое место — в комнате яблоку негде упасть,— говорит:

— Товарищи, мнение всех выступавших единодушно. Разногласий по данному вопросу нет. В приемной нашего решения ждет господин Свинхувуд, далеко не друг. Конечно, было бы приятнее вручить этот акт представителям рабочей Финляндии. Но не признавать того, что есть,— нельзя. Наша республика окружена со всех сторон государствами, которые, как бы это выразиться, живут пока не по большевистскому календарю. Как строить с ними отношения? Я думаю, что наше сегодняшнее решение — принципиальный ответ и на этот вопрос, наш первый опыт на путях мирного сожительства. А теперь я оглашу проект нашего решения:

«Совет Народных Комиссаров в полном согласии с принципами права наций на самоопределение постановляет: Войти в Центральный Исполнительный Комитет с предложением: а) признать государственную независимость Финляндской республики; б) организовать по соглашению с Финляндским правительством особую комиссию из представителей обеих сторон для разработки тех практических мероприятий, которые вытекают из отделения Финляндии от России». Прошу голосовать. Кто за данный проект?

Члены Совнаркома единодушно поднимают руки.

— Единогласно,— говорит Ленин и поворачивается к Бонч-Бруевичу.— Ждут?

— Ждут..

— Тогда, товарищи, прошу подписать этот документ, и мы его сейчас же вручим финнам,— и Ленин, взяв ручку, собирается поставить свою подпись.

— Владимир Ильич, это невозможно,— поднимается Бонч-Бруевич,— проект мы печатали на газетной бумаге, а теперь это стало государственным актом.

— Ну и что?

— Исторический документ! Необходима соответствующая бумага.

— Какая?

— Финская шелковая бумага, но у нас в Совнаркоме ее нет. Надо поискать по типографиям.

Веселое оживление среди наркомов.

— Так поищите,— улыбается Ленин.— Извинитесь перед финнами, пусть подождут, и найдите. Переходим к следующему вопросу, товарищи. Нефть на Севере.

В дверях появляется озабоченный Бонч-Бруевич. К нему устремляются финны.

— Прошу прощения, господа,— говорит Бонч,— некоторые непредвиденные обстоятельства... Придется еще некоторое время подождать,— и он выходит из приемной.

Финны молча смотрят друг на друга: им кажется, что они знают причину задержки.

— Мне придется произнести ответную речь,— говорит Свинхувуд.— Поскольку будут условия, надо заранее продумать ответ. Скажем не резко, но достаточно определенно. Давайте прикинем...

— Два варианта,— замечает Энкель. — И на случай условий, и на тот случай, если их не будет.

Свинхувуд и Энкель садятся на диван, достают блокноты и карандаши. Идман смотрит на часы — скоро двенадцать.

— Интересно, в каком году это произой-

дет? — меланхолично говорит он.— В семнадцатом или восемнадцатом?

Свинхувуд и Энкель не отвечают, работают над текстами заявлений.

Сияющий Бонч-Бруевич появляется на пороге Совнаркома.

— Достал,— радостно извещает он наркомов.— Правда, всего четвертушка, но текст уместился.

Ленин берет документ, улыбаясь, рассматривает его.

— Ну, что ж, товарищи,— говорит он,— давайте подписывать.— И первым ставит свою подпись.

Бонч-Бруевич выходит в приемную. По его виду финны понимают, что наступила решающая минута.

— Пожалуйста, господа,— Бонч-Бруевич протягивает им акт признания. Финны впиваются в документ.

— Как? — недоуменно спрашивает Свинхувуд.— И все?

— Все,— отвечает Бонч-Бруевич, не понимая вопроса.— Вас что-нибудь не устраивает?

— Нет, нет, все устраивает, но...— растерявшись, Свинхувуд не может подыскать соответствующих моменту подходящих слов.

— Мы хотели бы,— приходит ему на помощь Энкель,— засвидетельствовать нашу благодарность господину Ленину.

— Он сейчас очень занят.

— Но такой момент... Исторический момент... Мы хотели бы сделать господину Ленину соответствующее заявление.

— Хорошо, я передам вашу просьбу,— Бонч-Бруевич уходит.

— Второй вариант,— говорит Энкель Свинхувуду.

— Да, да...

Финны снимают шубы, вешают их в углу на деревянной вешалке, волнуются, снова, в который уже раз, перечитывают документ.

— Владимир Ильич,— Бонч-Бруевич дождался, пока очередной оратор кончил свою речь,— финны, говорят, что это исторический момент. Просят вас выйти.

— А нельзя без этого?

— Да знаете, как-то неудобно, все-таки действительно исторический момент.

— Да, пожалуй... А что говорят в таких случаях?

— Леди и джентльмены,— хохочет Луначарский.

— Владимир Ильич, нужен фрак,— смеется Коллонтай.— Это же дипломатическая акция!

— Откуда у меня фрак?

— Бонч достанет. Там же, где и бумагу...

— Ну да, в типографии...

Ленин машет рукой на развеселившихся наркомов и идет к дверям. Все двинулись за ним. Внезапно он оборачивается и говорит:

— Конечно, путь к доверию не прост, розами не усыпан. Потребуется работа и работа. Но каждая дорога начинается с первого шага. Пойдемте, товарищи.

И Ленин выходит в приемную.

Улыбаясь, Ленин спрашивает финнов:

— Ну как, вы удовлетворены?

На мгновение Свинхувуд смешался, но потом решительно сунул блокнот в карман:

— Очень даже довольны...

Вокруг стоят наркомы, солдаты, матросы, все с большим интересом наблюдают за происходящим.

— Сейчас без двух минут двенадцать,— говорит Ленин.— Мне остается поздравить вас с Новым годом и повторить то, что сказано в вашем обращении к нам: природа сделала финский и русский народ близкими соседями. Финский народ глубоко надеется, что отношения дружбы и взаимного уважения между нашими народами сохранятся навсегда... Кажется, так?

— Так,— подтверждает Энкель.

— Мы разделяем эти надежды.

Бьют часы в приемной Смольного. Наступает новый — 1918 год.

Бьют сегодня, в 1976 году, часы на Спасской башне Кремля. Им отвечают часы на здании городской ратуши Хельсинки.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Концерт для двух скрипок» (по мотивам романа М. Коршунова «Бульвар под ливнем»), 9 ч.
Авторы сценария В. Валуцкий, М. Коршунов. Режиссер-постановщик Е. Сташевская. Главный оператор Н. Немоляев, Главный художник Л. Кусакова. Композитор В. Терлецкий. Звукооператор Л. Беневольская.
В главных ролях: С. Мартынов, Е. Соловей, А. Курепов, Е. Шанина, С. Переладова, Л. Стоянова, И. Скобцева, В. Валуцкий, Г. Тонунц, Н. Сергеев, А. Максимова, Г. Юдин.

«Маяковский смеется» (по мотивам пьесы «Клоп» и сценария «Позабудь про камин» В. Маяковского), 9 ч.
Авторы сценария и режиссеры-постановщики С. Юткевич, А. Каранович. Главный оператор Ю. Нейман. Художники-постановщики Н. Виноградова, С. Гаврилов, Н. Кошкин, Д. Менделевич, В. Песков. Композиторы В. Дашкевич, А. Кремер. Звукооператор М. Лексаченко.
В главных ролях: Л. Броневой, Г. Волчек, И. Саввина, Ю. Чернов.

«На ясный огонь» (по мотивам повести М. Зощенко «Возмездие»), 9 ч.
Авторы сценария Э. Смирнов, С. Тарасов. Режиссер-постановщик В. Кольцов. Главный оператор И. Черных. Главный художник В. Аронин. Композитор Ю. Силантьев. Звукооператор М. Бронштейн.
В главных ролях: Т. Доронина, Л. Дуров, Б. Химичев, А. Лазарев, Е. Евстигнеев, Р. Быков, Е. Санаева, В. Тихонов.

«Повесть о человеческом сердце» (2 серии), 14 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик Д. Храбровицкий. Главный оператор А. Мукасей. Главный художник Ю. Кладиенко. Композитор А. Зацепин. Звукооператор В. Попов.
В главных ролях: А. Попов, Е. Козелькова, К. Лавров, Е. Копелян, Н. Храбровицкая, А. Збруев, П. Вельяминов, В. Стржельчик, В. Хохряков, Л. Соколова.

«Пузырьки», 7 ч.
Автор сценария А. Хмелик.. Режиссер-постановщик В. Кремнев. Главный оператор Э. Гулидов. Главный художник Б. Бланк. Композитор П. Аедоницкий. Звукооператор Т. Баталова.
В главных ролях: И. Молодиков, В. Марков, Г. Саакян, Л. Безносикова, С. Балашов, А. Маркин, А. Антонова, Г. Вицин, Т. Носова, З. Федорова, В. Заманский, Н. Парфенов, Л. Корнева, С. Торкачевский, В. Духина, О. Царьков.

«Семья Ивановых», 10 ч.
Автор сценария Ю. Нагибин. Режиссер-постановщик А. Салтыков. Главный оператор В. Боганов. Главный художник С. Волков. Композитор А. Эшпай. Звукооператор В. Шмелькин.
В главных ролях: Н. Мордюкова, Н. Рыбников, О. Прохорова, Н. Еременко-младший, А. Хвыля, А. Ларионова, О. Видов, Г. Тонунц, А. Крыченков, Ф. Одиноков, Б. Кудрявцев, С. Бубнов, Е. Шутов.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Ералаш» № 3 (детский юмористический киножурнал), 1 ч.
«Интересная книга».
Автор сценария Н. Станиловский. Режиссер-постановщик Е. Фридман. В ролях: Костя Лазарев, Ю. Чекулаев, И. Мурзаева.
«Темное дело».
Автор сценария и режиссер-постановщик А. Васильев. В ролях: Гена Клепиков, Лада Рудь.
«Урок английского».
Автор сценария Р. Хуснутдинова. Режиссер-постановщик М. Осеньян. В ролях: Петя Гангнус, Павлик Степанов.
Главный редактор журнала А. Хмелик. Оператор А. Яцинявичюс. Художник М. Горелик. Композитор А. Рыбников, Звукооператор Л. Вейков.

«Честное волшебное», 7 ч.
Автор сценария В. Коростылев. Режиссер-постановщик Ю. Победоносцев. Главный оператор Л. Рагозин. Главный художник А. Клопотовский. Композитор М. Вайнберг. Звукооператор В. Приленский.
В ролях: Ира Фоминская, Юра Минин, Саша Кудрявцева, Е Санаева, М. Эсамбаев, Г. Совчис, Ю. Чекулаев, А. Нищенкин, И. Косых, В. Разумовский, Д. Орловский, А. Вертоградов, Н. Горлов, М. Жарова, В. Снегирев, Т. Совчи.

«Что с тобой происходит!», 7 ч.
Автор сценария И. Алешковский. Режиссер-постановщик В. Саруханов. Главный оператор П. Катаев. Главный художник С. Веледницкий. Композитор Э. Хагагортян. Звукооператор А. Елисеев.
В ролях: Слава Баранов, Оля Пономарева, Нина Саруханова, Саша Ефимов, Саша Дубровин, Лена Гнускова, Вася Агапов, Вадим Мадянов, Г. Орлова, Б. Зайденберг, М. Гаврилко, Д. Столярская, И. Рыжов, Л. Карауш, Л. Алешникова.

Киностудия «Ленфильм»

«Воздухоплаватель», 9 ч.
Автор сценария В. Кунин. Режиссеры-постановщики А. Вехотко, Н. Трощенко. Главный оператор А. Чечулин. Главный художник В. Юркевич. Композитор И. Цветков. Звукооператор Г. Беленький.
В главных ролях: Л. Варфоломеев, Е. Васильева, В. Заманский, А. Джигарханян, В. Никулин. А. Равикович, В. Ильичев, А. Солоницын, О. Басилашвили, Л. Мерзин, С. Дрейден.

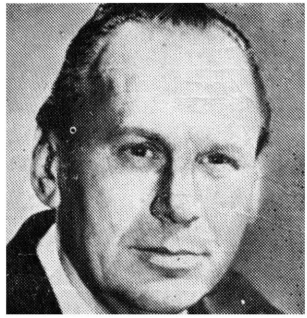
«Одиннадцать надежд», 10 ч.
Авторы сценария В. Ежов, В. Садовский. Режиссер-постановщик В. Садовский. Главный оператор В. Ковзель. Главный художник Б. Бурмистров. Композитор В. Чистяков. Звукооператор А. Волохова.
В главных ролях: А. Папанов, Л. Виролайнен, Ю. Демич, А. Голобородько, И. Добряков, Н. Сектименко, Б. Щербаков, Е. Леонов, В. Янтбелидзе. Н. Озеров, М. Водяной, И. Горбачев, А. Джигарханян, Н. Крюков, И. Лаврентьева, В. Сафонов, Н. Трофимов, Г. Штиль.

В подготовке материалов номера принимал участие В. Ишимов.

Поздравляем

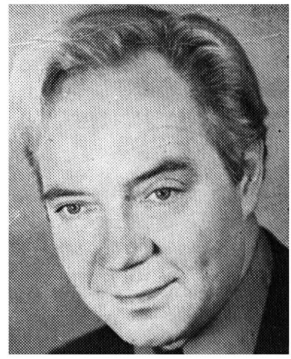
с 75-летием
Бабиченко Дмитрия Наумовича, сценариста, художника и режиссера-мультипликатора, создателя мультипликационных фильмов «Клякса в Арктике», «Альбом художника», «Весенние мелодии», «Путешествие в страну великанов», «Волшебный клад», «Волк и олень», «Миллион в мешке», «Привет друзьям», «Первая скрипка», «Приключения Буратино», «Светлячок», «Приключения Пифа», «Аистенок и пугало», «Осторожные козлы», «Заяц-симулянт», «Сами виноваты» и других, автора книги «Искусство мультипликации» и многих статей по вопросам мультипликационного кино

с 70-летием
Кригера Евгения Генриховича, кинодраматурга, автора сценариев документальных фильмов «Страна родная», «Владимир Ильич Ленин», «На одном заводе», «Здесь жил Ленин», «Н. К. Крупская», «Счастливое детство», а также статей по вопросам документального кино



с 50-летием
Кроманова Григория Ермовича, заслуженного деятеля искусств Эстонской ССР, режиссера-постановщика художественных фильмов «Новый Нечистый из Преисподней» (совместно с Ю. Мююром), «Что случилось с Андресом Лапетесом?», «Последняя реликвия» и «Бриллианты для диктатуры пролетариата»

с 70-летием
Славинскую Марию Евгеньевну, режиссера, создателя документальных фильмов «Фронтовой кинооператор», «Владимир Ильич Ленин» (с М. Роммом и В. Беляевым), «Кинодокументы о Владимире Ильиче Ленине» (с М. Роммом), «У Белого моря», «376 дней на дрейфующей льдине», «Покорение Муджилги», «Охотники южных морей», «Повесть о пингвинах», «Огни Мирного», «Великая битва на Волге», «Галина Уланова» (с Л. Кристи), «В скафандре над планетой», «Живой Ленин» и других



с 50-летием
Пузырева Юрия Николаевича, заслуженного артиста РСФСР, снимавшегося в фильмах «Морской охотник», «Исповедь», «По ту сторону», «Слепой музыкант», «Палата», «Испытание верности», «Море зовет», «Матрос Чижик», «Екатерина Воронина», «Невеста», «Поединок», «Трое», «Посол Советского Союза», «Переходный возраст», «Приваловские миллионы» и других.

7 1976

Номер откроется размышлениями кинозрителей на тему «Кинематограф после XXV съезда КПСС»;

под рубрикой «Современность и экран» публикуется статья В. Белякова, рассматривающая новые документальные фильмы о строителях Байкало-Амурской магистрали;

раздел «Новые фильмы» состоит из рецензий Н. Суменова, Н. Игнатьевой, Е. Громова, Н. Чикирева и Я. Кумка на фильмы «От зари до зари», «Мой друг — человек несерьезный», «Семья Ивановых», «Девятая высота» и «Белый медведь»;

печатается беседа с О. Табаковым;

в разделе «Теория и история» продолжается публикация исследования С. [illegible]евича «Маяковское кино» и печатаются отрывки «Из рабочих тетрадей» Гр. Козинцева;

[illegible]

под рубрикой «За рубежом» появятся интервью с А. Ковачем «Говорить правду о человеке и мире», статья С. Ондроушека «Социалистическая действительность в чехословацком киноискусстве», обзор Р. Соболева «Фильмы кун-фу: последняя сенсация»;

номер завершит сценарий А. Горохова «...И другие официальные лица».

Индекс 70402